



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DECANATO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERARIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Maria de Nazaré Fonseca Corrêa

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA:

uma leitura da poesia de Mario Benedetti

Brasília-DF

2013

Maria de Nazaré Fonseca Corrêa

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA:

uma leitura da poesia de Mario Benedetti

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Professora Doutora Elga Pérez Laborde.

Brasília-DF

2013

Maria de Nazaré Fonseca Corrêa

**LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA:
uma leitura da poesia de Mario Benedetti**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Data da aprovação: 16 de agosto de 2013

Banca Examinadora:

Professora Dr^a Elga Ivone Perez Laborde
Presidenta – UnB

Professor Dr. Antonio Lisboa Carvalho de Miranda
Membro Externo – Departamento de Ciência da
Informação e Documentação da UnB

Professora Dr^a Hilda Hartman Lontra
Membro Interno – UnB

Professora Dr^a Sylvia Helena Cyntrão
Suplente UnB

Brasília
2013



**RELATÓRIO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO
MESTRADO**

Universidade de Brasília - UnB
Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação - DPP
Secretaria de Administração Acadêmica - SAA

1 - Identificação do Aluno

Nome Maria de Nazaré Fonseca Corrêa		Matrícula 11/0002229
Curso Literatura		
Área de Concentração Literatura e Práticas Sociais	Código 4367	Departamento TEL

2 - Sessão de Defesa de Dissertação

Título
Literatura, História e Memória: uma leitura da poesia de Mario Benedetti

3 - Comissão Examinadora

Nome	Função	Assinatura
ELGA IVONE PEREZ LABORDE LEITE (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Presidente) Fundação Universidade de Brasília	
ANTONIO LISBOA CARVALHO DE MIRANDA (Doutor)	Membro Interno não vinculado ao programa Fundação Universidade de Brasília	
HILDA ORQUIDEA HARTHANN LONTRA (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa Fundação Universidade de Brasília	
SYLVIA HELENA CYNTRAO (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Suplente) Departamento de Teoria Literária e Literatura	

4 - Resultado

A Comissão Examinadora, em 16/08/2013 após exame da **Defesa de Dissertação** e arguição do candidato, decidiu:

Pela aprovação da **Dissertação** Pela aprovação da **Dissertação**, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado.

Pela reprovação da **Dissertação** Pela reformulação da **Dissertação**, indicando o prazo de _____ para nova versão.

Preencher somente em caso de revisão de forma:

- O aluno apresentou a revisão de forma e a **Dissertação** foi aprovada.
- O aluno apresentou a revisão de forma e a **Dissertação** foi reprovada.
- O aluno não apresentou a revisão de forma.

Autenticação
Presidente da Comissão Examinadora

16, 08, 13
Data

Assinatura/Carimbo

Autenticação

Coordenador do Curso

Prof. Pedro Luiz Lima Ely
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Literatura
Mat 1035665

Ciente
Aluno

_____/_____/_____
Data

Assinatura/Carimbo

16, 08, 13
Data

Assinatura/Aluno

Este relatório não é conclusivo e não tem efeitos legais sem a aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade de Brasília.

Aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação

Decisão:

Homologar

_____/_____/_____
Data

Assinatura do Decano

Para minha mãe que, apesar de todas as dificuldades, sempre me ajudou e incentivou a ir adiante.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Elga Laborde, presença indispensável a me mostrar os caminhos de leitura e escrita para a realização desta dissertação. Seu carinho, atenção e confiança iluminaram este percurso de aprendizagem e possibilitaram que eu chegasse até aqui.

A todos os professores do programa de mestrado e, em especial, àqueles com quem tive o prazer de estudar: Professora Doutora Elga Laborde; Professora Doutora Hilda Lontra, Professora Doutora Sylvia Helena Cyntrão e Professora Doutora Sara Almarza.

Aos funcionários do TEL, pela recepção sempre afetuosa que me dedicaram nesta jornada.

Aos professores doutores Antonio Miranda, Hilda Lontra e Sylvia Cyntrão, pela aceitação do convite para compor esta banca.

A Matheus, meu filho amado, grande companheiro de caminhada e que muito tem me ensinado sobre amor incondicional.

A minha família, pela confiança que sempre depositou em mim.

Às amigas queridíssimas: Lívia Barbosa, pela amizade de tantos anos, carinho e disponibilidade para opinar sobre este trabalho, sem medir esforços; Liana Rodrigues e Angélica Iguaracema Costa, pela inestimável ajuda com a língua inglesa; Janete Núbia e Marlise Elena, pelas horas que passaram a meu lado, escutando com paciência sempre o mesmo assunto; Ana Catarina Simas, Arlinda Alves, Monique Leite e Rejane de Meneses, pelo apoio desde o início desta trajetória acadêmica.

Aos amigos de Brasília e de Belém que sempre me estimularam a realizar este projeto de estudo.

Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de poder recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens, palavras soltas, fulgurância, iluminações, e não há explicação para elas, não as convocamos, mas elas aí estão (SARAMAGO, 2006, p.130).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar o entrelaçamento de literatura, história e memória na poesia de Mario Benedetti, cujos temas abordam os fatos sociais e políticos acontecidos no Uruguai durante o período de ditadura (1973-1985). A realidade dos abusos e excessos cometidos nesses anos se manifesta nos poemas como uma forma de resistência e enfrentamento da dor. Na poesia de Benedetti, a memória assume o papel fundamental de restaurar o passado – com o fim de trazer à luz outro registro histórico, não oficial, a voz do oprimido. Assim, este estudo verifica como acontece a representação textual da memória e da história enquanto categorias associadas à experiência de exílio e “desexílio” do escritor, forjando uma escrita cuja forma de expressão possui significativa dimensão social e política.

Palavras-chave: Poesia. História. Memória. Exílio. Mario Benedetti.

ABSTRACT

This work aims to study the intertwining of literature, history and memory in Mario Benedetti's poetry, which topics address the social and political facts occurred in Uruguay during the dictatorship period (1973-1985). The reality of the abuses and excesses of these years is expressed in the poems as a form of resistance and of coping with pain. In Benedetti's poetry, memory plays the fundamental role of restoring the past - with the goal of bringing into light another unofficial, historical record, the voice of the oppressed. Therefore, this study verifies how the textual representation of memory and history are expressed as categories associated with the writer's experience of exile and "un-exile", forging a writing which with a form of expression contains a significant social and political dimension.

Key words: Poetry. History. Memory. Exile. Mario Benedetti.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL DA AMÉRICA LATINA NAS DÉCADAS DE 60/70/80	17
1.1 Mario Benedetti e a revolução possível	18
1.2 Panorama político geral	29
1.2.1 <i>A ditadura no Uruguai</i>	31
1.3 A literatura latino-americana e a (pós) ditadura	35
CAPÍTULO 2 – NARRAÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA	43
2.1 Narração e experiência	43
2.2 Narração, memória e poesia	52
2.3 Testemunho, história e memória	60
2.4 Escovando a história a contrapelo	70
CAPÍTULO 3 – A VOZ DO POETA	76
3.1 O olhar do anjo da história	80
3.1.1 <i>Narrar em poesia</i>	82
3.1.2 <i>Os rastros da história na linguagem poética</i>	94
3.2 Memória do exílio	111
3.3 Memória do “desexílio”	143
3.3.1 <i>“O esquecimento está cheio de memória”</i>	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS	174

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar na poesia do escritor uruguaio Mario Benedetti como literatura, história e memória estão entrelaçadas nos textos, escritos no período do exílio e “desexílio”¹ do poeta, cujos temas abordam os fatos sociais e políticos acontecidos no Uruguai durante a fase da ditadura (1973-1985).

Em razão da extensa produção literária do autor, o recorte que adotamos focaliza alguns poemas dos livros editados entre 1973 e 1985, período do exílio, e dois livros publicados após o retorno do poeta ao Uruguai, a saber: *Letras de emergencia* (1973), *Poemas de otros* (1974), *La casa y el ladrillo* (1977), *Cotidianas* (1979), *Viento del exilio* (1981), *Geografías: cuentos y poemas* (1984), *Preguntas al azar* (1986) e *El olvido esta lleno de memoria* (1995). Porém, em algumas passagens deste trabalho remetemos para outros poemas que estão em obras fora do *corpus* principal, em razão de afinidade com os temas analisados.

A escolha de Mario Benedetti como objeto deste estudo se deve a dois fatores: o primeiro foi nosso encantamento com a poesia simples e coloquial praticada pelo poeta, cuja trajetória literária começa em 1945 com a publicação de *La víspera indeleble*, a qual, por ser uma obra primigênia, revela-se também pouco original e imatura, aspectos estes reconhecidos pelo autor que decidiu não reeditá-la ou incluí-la em antologias posteriores.

Seu segundo livro de poesia, *Solo mientras tanto* – publicado em 1950 após um intervalo de cinco anos escrevendo contos e ensaios –, já apresenta temas que depois viriam a ser recorrentes no trabalho do escritor: reflexões sobre a morte, a solidão; a perda da fé e a descrença na existência de Deus; a presença da ironia e do desamparo. Começa a se firmar também uma linguagem própria, sensível, sem artifícios e de fácil entendimento.

Todavia, o sucesso e o reconhecimento do público só chegou com *Poemas de la oficina*, publicado em 1956. A tiragem de mil exemplares foi vendida em menos de quinze dias, feito notável considerando que naquela época a poesia não figurava em primeiro plano no interesse das editoras:

No mercado do livro, e salvo raríssimas exceções, a poesia não é considerada *rentável*. Mesmo no caso de algum editor que, após dez romances e outros tantos livros de ensaios, inclui em seu catálogo um delgado caderninho de poemas, o gesto

¹ “Desexílio” é um termo cunhado por Benedetti para designar a fase de retorno e readaptação ao país de origem, após doze anos fora do Uruguai por causa da ditadura militar .

sempre tem um caráter pouco menos que misericordioso² (BENEDETTI, 1974, p. 147, tradução nossa).³

Nesse momento, a novidade introduzida por Mario Benedetti no cenário da poesia uruguaia, ainda presa às formas e temas clássicos, estava relacionada com um fazer poético que subvertia os padrões vigentes e utilizava uma linguagem assentada na simplicidade, na sintaxe direta, “comunicante” – palavra esta que o autor usava para definir essa poesia:

Poetas comunicantes significa, em sua acepção mais óbvia, a preocupação da atual poesia latinoamericana em *comunicar*, em chegar a seu leitor, em incluí-lo também em seu mergulho, em sua ousadia, e ao mesmo tempo na sua austeridade (BENEDETTI, 1974, p. 154).⁴

Os estudiosos de seu trabalho sempre ressaltam-no como um escritor que toca no essencial, sem rodeios, sem hermetismos, sendo, ao mesmo tempo, desafiador e instigador de uma reflexão:

Porém esta decisão o leva também a utilizar um código facilmente decifrável pelo destinatário, a criar uma linguagem poética, narrativa ou ensaística acessível, uma simplicidade sintática próxima do coloquial sem perder a qualidade de estilo que exige a literatura (ALEMANY BAY, 2000, p. 13).⁵

Um dos traços relevantes de Benedetti é a prática da antipoesia, ou seja, seus poemas são marcados pela liberdade temática e formal e validam como temas poéticos assuntos prosaicos e comuns, anteriormente repudiados pela tradição: a rotina dos escritórios, a rua, a violência, o torturador, a vítima.

Sobre essa aproximação com a rotina diária, assim manifestou-se Antonio Miranda (2010): “A antipoesia é um caminho que contradiz o estabelecido, que pretende romper com as convenções poéticas esterilizadas; desce da torre de marfim e frequenta o mercado, fala do

² As versões para a língua portuguesa dos textos em espanhol e dos versos de Benedetti são de nossa autoria. Na tradução dos poemas priorizamos o significado e, sempre que possível, outros elementos como a rima ou o metro.

³ En el mercado del libro, y salvo rarísimas excepciones, la poesía no es considerada *rentable*. Aun en el caso de algún editor que, después de diez novelas y otros tantos libros de ensayos, incluye en su catálogo un delgado cuardenillo de poemas, el gesto siempre tiene un carácter poco menos que misericordioso.

⁴ *poetas comunicantes* significa, en su acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en *comunicar*, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad.

⁵ Pero esta decisión le lleva también a utilizar un código fácilmente descifráble por el destinatario, a crear un lenguaje poético, narrativo o ensayístico accesible, una sencillez sintáctica cercana a lo coloquial sin perder la calidad de estilo que se le pide a la literatura.

vulgar sem medo de sua contaminação”, o que aplica aos textos de Benedetti cuja matéria, extraída do cotidiano, utiliza formas de expressão e linguagem próximas ao comum, subversivo e ilógico. O traço contestador da poesia benedettiana pode ser exemplificado pelo poema “*Pajáros*” (“Pássaros”), no qual o poeta contrapõe, ironicamente, as aves “nobres” da poesia tradicional às que raramente figuram nos temas poéticos:

Há vários séculos
que pássaros ilustres sobrevoam
os prédios da vasta poesia

a andorinha o rouxinol a cotovia
a calandra o pintassilgo o beija-flor
o corvo o papa-figos
e evidentemente a ave fênix
têm sido convocados pelos poetas
para povoar seus bosques
ornamentar seus céus
e preencher metáforas

eu aqui ponho a mão no fogo
pelos discriminados/ os que nunca
ou poucas vezes comparecem
os pobres passarinhos do esquecimento
que também estão cheios de memória

por isso aqui proponho
ao canário ao pardal ao sabiá ao melro
à viúva ao estorninho ao cardeal
à rola à gralha ao tico-tico
ao martim-pescador ao bem-te-vi
para que alguma vez entrem no verso
ainda que apenas seja/ como nesta ocasião
pela modesta porta de serviço
(BENEDETTI, 1998, p. 41)⁶

Nos anos 60, essa poesia de tom informal, próxima da realidade e fundamentalmente comunicativa, trouxe para Benedetti um certo despreço por parte da crítica, que a considerava demasiadamente simples, ocasionando sua exclusão de antologias ou apenas lhe valendo uma breve menção em estudos sobre a poesia uruguaia do século XX. Todavia, conforme destacou Osvaldo Galonne (2013), com Benedetti a poesia chegou às ruas,

⁶ Hace ya varios siglos/ que pájaros ilustres sobrevuelan/ los predios de la vasta poesía/ la golondrina el ruiseñor la alondra/ la calandria el jilguero el picaflor/ el cuervo la oropéndola/ y por supuesto el ave fénix/ han sido convocados por poetas/ para poblar sus bosques/ ornamentar sus cielos/ y rellenar metáforas/ yo aquí rompo una lanza/por los discriminados/ los que nunca/ o pocas veces comparecen/ los pobres pajaritos del olvido/ que también están llenos de memoria/ por eso aquí propongo/ al canario el gorrión el tordo el mirlo/ la viuda el estornino el cardenal/ la tórtola la urraca el hortelano/ el martín pescador el benteveo/ para que alguna vez entren al verso/ aunque tan sólo sea/ como en esta ocasión/ por la modesta puerta de servicio

converteu-se em cartazes e se integrou naturalmente à memória coletiva e ao gosto popular. Sobre a opção do poeta por uma linguagem clara, de fácil compreensão e desprovida elementos de difícil decodificação, Carmen Alemany Bay destaca:

Uma atitude como esta lhe proporcionou numerosos detratores que denunciam, por razões estéticas e às vezes políticas, a obsessão benedettiana de falar com clareza, de tocar em questões fundamentais, mas às vezes incômodas (2000, p. 13).⁷

Dessa forma, sob a égide da antipoesia, Benedetti mostra que o poético está presente em tudo e em todo lugar, corroborando a afirmativa de Jean Cohen:

A poesia seguiu a evolução das sociedades, não deixou de se democratizar. A princípio reservada aos deuses e às deusas, hoje ela abriu suas portas à multidão de plebeus. Da carniça de Baudelaire ao metrô de Prévert, os seres e coisas que se julgavam excluídos da poesia por uma espécie de maldição natural mostraram-se dignos de penetrar nela, quando as palavras forçavam sua entrada (1974, p.37).

Portanto, os temas próximos da realidade e a simplicidade formal da poesia benedettiana são os elementos que seduzem o leitor, no entanto, como se poderia pensar em uma análise superficial, não se trata de uma poesia “fácil”. Observamos que o poeta submete o prosaico e o comum a um trabalho de elaboração poética e, no imenso acervo da língua, seleciona, recorta, organiza os vocábulos em uma sequência fono-semântica, desloca sentidos e, diante da insuficiência do léxico, não hesita em criar palavras para que o poema comunique.

O segundo motivo foi recorte selecionado para análise, o qual enfoca a imbricação entre literatura, história e memória na poesia benedettiana relacionada ao tema da ditadura, assunto muito próximo do nosso passado recente, afinal, no Brasil, vivemos por vinte anos sob o regime militar e, ainda hoje, buscamos recuperar a memória, contestar a versão oficial da história e reconstruir a voz dos oprimidos por meio das investigações da Comissão Nacional da Verdade.⁸

⁷ Una actitud como ésta le ha proporcionado numerosos detratores que denuncian, por razones estéticas y a veces políticas, la obsesión benedettiana de hablar claro, de hurgar en cuestiones fundamentales, pero a veces incómodas.

⁸ Comissão brasileira cujos membros, nomeados pela presidente do Brasil Dilma Rousseff, terão a missão de investigar violações de direitos humanos, promovidas por agentes do Estado entre 1946 e 1988, período que inclui a ditadura militar. Essa comissão terá dois anos para realizar a apuração dos fatos e elaborar relatório dos principais achados. O objetivo será apenas o de esclarecer as ações arbitrárias, logo, não possui caráter punitivo.

Além disso, os textos trazem a marca de um tempo de repressão e violência sem, contudo, ficarem presos ao momento de sua produção, pois, o ultrapassam e enveredam por caminhos que representarão as consequências das ações ditatoriais sobre os cidadãos montevidéanos – exílio, censura, perseguições, torturas e mortes –, bem como as contradições da história e a fragilidade da memória na preservação dos acontecimentos. Esse cenário extrapola o âmbito do Uruguai para se tornar uma experiência comum aos países latino-americanos, submetidos a governos autocráticos nas décadas de 60 a 80.

Esta dissertação foi inteiramente desenvolvida com base em pesquisa bibliográfica e, além de textos de Mario Benedetti de gêneros diversos – romance, poesia, ensaios, artigos de jornal –, procuramos apoio em autores que estudaram a obra do poeta como Carmem Alemany Bay, Hortência Campanella, Luis Paredes, Miriam Ligia Volpe, Sylvia Lago.

Objetivando reunir amparo teórico acerca das relações entre literatura, história e memória, segundo a vertente social e política, lançamos mão dos estudos de vários autores, entre os quais Paul Ricoeur, Aristóteles, Gaston Bachelard, Octávio Paz, Beatriz Sarlo, Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Fredric Jameson, contudo, o suporte principal deste trabalho são os conceitos de Walter Benjamin sobre Narração, História e Memória, apresentados em obras como *Magia e técnica, arte e política*, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, *Origem do drama barroco alemão* e *Rua de mão única*. Além dos textos benjaminianos, outros estudiosos do autor alemão – como Michael Löwy, Flávio Kothe, Leandro Konder, Márcio Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin – foram visitados para estruturar e enriquecer a compreensão dos conceitos mencionados.

A escolha de Benjamin para subsidiar a análise da poesia de Benedetti se justifica pela sua visão acerca da versão oficial da história. Para ele, esta decorre de uma situação de empatia com o vencedor e por esse motivo a narração contempla uma sucessão de vitórias. O conflito destacado por Benjamin é o da luta de classes, na qual “os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1993, p.225). O progresso técnico e econômico proporcionado pelo capitalismo era visto pelo crítico alemão como um acúmulo de catástrofes e, de certa forma, como observou Michel Löwy, ele “teve a premonição dos monstruosos desastres que podia engendrar a civilização industrial/burguesa em crise” (2002, p.202).

Desse modo, contra a visão tradicional do historicismo onde o vencedor vê a escalada do progresso burguês e capitalista como algo positivo, natural e inexorável, Benjamin manifesta-se a favor de uma versão da história narrada a contrapelo, ou seja, do ponto de vista do oprimido, para quem a história consiste em uma série de calamidades. Somente a

emancipação da classe oprimida pode romper o *continuum* histórico e, pela rememoração, reescrever (salvar) o passado:

A interrupção revolucionária é, portanto, a resposta de Benjamin às ameaças que faz pesar sobre a espécie humana a perseguição da tempestade maléfica chamada “Progresso”, uma tempestade que acumula ruínas e prepara catástrofes novas (Tese XII). Corria o ano 1940, um pouco antes de Auschwitz e Hiroshima... (LÖWY, 2002, p. 205).

É possível afirmar que as ditaduras da América Latina se localizam entre as catástrofes vislumbradas por Benjamin. Os governos militares nada mais foram do que a solução para assegurar a sobrevivência do capitalismo contra a possibilidade de ascensão do socialismo e de reconfiguração das forças produtivas no continente. Isso sem mencionar que a condição dos países sul americanos de ex-colônia de países europeus, com séculos de dominação, já os inscreve na dicotomia vencedores/vencidos.

As reflexões de Benjamin acerca da história e da memória estão relacionadas com a crise da narração, verificada nos soldados que retornavam da Primeira Guerra, mudos, traumatizados, incapazes de comunicar sua experiência. Sua defesa, nas teses *Sobre o conceito de história*, articula-se no sentido de recuperar no presente a verdade do passado, contestando a versão dos dominadores. Dessa maneira, mesmo seu pensamento estando situado no contexto das duas grandes guerras, suas ideias se ajustam ao contexto latino-americano em razão do passado, remoto e recente, marcado por sistemas autoritários e pelo abuso de poder.

Correlacionando o pensamento benjaminiano com a poesia, objeto deste estudo, compreendemos que esta constitui uma espécie de narrativa sob o viés do oprimido, e o poeta, assim como Benjamin, considera a rememoração um recurso para lutar contra o esquecimento e revelar o lado oculto do processo de dominação. Abordar o poético através da interpretação política pareceu-nos justificável pelo fato de considerarmos que aquele pode narrar também a história, levando os sujeitos a refletirem sobre suas experiências. Todavia, ao lado da dimensão política e social, também se apresentam recursos de ordem estilística e linguística a remeter para o aspecto estético do poema, o qual não pode ser excluído da exegese do texto.

Para dar conta dessa tarefa dividimos a dissertação em três capítulos, além desta introdução e considerações finais, a saber: no primeiro capítulo apresentamos breve resumo da atividade intelectual de Mario Benedetti, como escritor comprometido com as questões de seu tempo, bem como o panorama do contexto histórico, social e cultural da América Latina nas décadas de 1960 a 1980, a fim de delimitar o pano de fundo da poesia. No segundo

capítulo, abordamos a base teórica sobre a qual se fundamenta este estudo e no terceiro, procedemos à análise dos poemas selecionados utilizando os conceitos vistos na revisão teórica e outros buscados na literatura sobre o exílio, mitologias, bíblia, com a finalidade de ampliar nossa interpretação dos textos.

Dessa forma, esta dissertação tem por objetivo final demonstrar como o poeta representa literariamente história e memória, no contexto dos anos de chumbo no Uruguai – e também na América Latina – e do período que se seguiu à restauração da democracia, tecendo-as com os fios de sua experiência pessoal, social e política.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL DA AMÉRICA LATINA NAS DÉCADAS DE 60/70/80

Vem, amigo, até o campo! Pouco luminoso está o dia
Hoje e o céu fecha-se sobre nós.
Nem os montes nem as árvores da floresta
Se abrem como gostaríamos e o ar repousa, vazio de cânticos
O dia está sombrio, dormitam as travessas e as vielas e quase
Me parece atravessarmos um tempo de chumbo
(HÖLDERLIN, 2012).

O vínculo entre literatura e sociedade sempre foi objeto de estudo e discussões no campo da teoria literária. Otto Maria Carpeaux, na introdução de sua *História da literatura ocidental*, refere-se à interação entre ambas como

uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). Essa interdependência constitui o objeto da “sociologia do saber”, disciplina sociológica, cujos fundamentos foram lançados pelos trabalhos de Max Weber, Scheler e Mannheim. Os conceitos da “sociologia do saber” permitem estudar os reflexos da situação social na literatura sem abandonar o conceito da evolução autônoma da literatura (2011, p.46).

Em uma tentativa de superar os impasses interpretativos de se considerar a literatura como representação da realidade ou arte autônoma, portanto, desvinculada do contexto real e social, Carpeaux propõe uma forma de análise literária integrada, um modelo de abordagem que ele chamou de “estilístico-sociológico”. Mesmo correndo o risco de ser interpretado como eclético ou incapaz de se decidir por um único método, ele esclarece, na introdução do livro já citado, que “A literatura é, pois, estudada nas páginas seguintes como expressão estilística do Espírito objetivo, autônomo, e ao mesmo tempo como reflexo das situações sociais” (2011, p.156).

Antonio Candido (2006) observa que a relação entre obra e contexto social já foi objeto de olhares diferentes, desde considerar o social como ponto de partida para a compreensão do texto, até a completa rejeição daquele e adoção de uma chave interpretativa assentada unicamente na linguagem e nos limites do texto, considerando que nenhuma referência ao entorno da obra era relevante para sua interpretação.

Porém, Candido, assim como Carpeaux, não desvincula a materialidade da obra literária do contexto social, para ele essa relação é dialética e sustenta uma abordagem de análise e interpretação que integre e relacione esses dois aspectos:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (2006, p.13-14).

Desse maneira, entendemos que não há como separar a produção intelectual de Mario Benedetti do sujeito histórico, por isso, consideramos importante fazer uma breve abordagem da biografia do autor, com a finalidade de melhor contextualizar sua obra e seu compromisso político, e também traçar o panorama geral dos aspectos políticos e da literatura na América Latina nos anos 60 a 80, de modo a ler a poesia de Benedetti em uma dupla vertente: dentro de sua especificidade de arte da palavra, com seus recursos estilísticos; e também como produto de uma cultura, de uma sociedade e, como tal, expressão, recriação e crítica de um contexto social.

1.1 Mario Benedetti e a revolução possível

Mario Orlando Hamlet Hardy Brenno Benedetti Farugia nasceu em 14/09/1920, Paso de los Toros, departamento de Tacuarembó, Uruguai, e faleceu em 17/05/2009, Montevideu. Sua extensa produção artística abarcou diversos gêneros – são mais de oitenta títulos publicados –, foi traduzida em mais de vinte idiomas e inclui poesia, romances, contos, letras de canções, ensaios críticos, traduções e dramaturgia. Alguns textos foram adaptados para teatro e televisão, muitos poemas foram musicados e tornaram-se canções de sucesso na voz de cantores como a brasileira Alaíde Costa (canção “*Te quiero*”), Pablo Milanés, Nacha Guevara, Daniel Viglietti e Joan Manuel Serrat, entre outros. A adaptação da novela “*La Tréguia*” (publicada em 1960) para o cinema, feita pelo argentino Sergio Renán, concorreu ao Oscar 1974 na categoria Melhor Filme Estrangeiro, porém, a estatueta foi para “*Amarcord*”, de Fellini.

Por volta de 1940, Benedetti ingressou no mercado de trabalho e antes que pudesse se manter unicamente das atividades de jornalista e escritor, o que aconteceu a partir de 1956, ele trabalhou no serviço público e em escritórios privados de importação/exportação e de contabilidade. Em 1945 foi contratado como redator do Semanário *Marcha* e a partir de 1949 deu início à publicação de sua obra. Sua vida profissional dividiu-se entre funções de escritório, redação de jornais e revistas, produção literária, magistério e militância político-partidária.

Na época do golpe militar, 1973, o escritor era membro do secretariado provisório do *Movimiento de Independientes 26 de Marzo*, fundado em abril de 1971 e depois integrado ao partido *Frente Amplio*. Embora tenha admitido sua inexperiência política na ocasião, ele considerava que o contexto histórico exigia um posicionamento mais ativo por parte dos intelectuais.

Benedetti dirigia também o Departamento de Literatura Ibero-americana na Faculdade de Humanidades e Ciências da Universidade da República e, em razão de sua postura contra o regime ditatorial, teve que renunciar ao cargo e foi aconselhado a deixar o país.

O poeta estava com cinquenta e três anos e saiu do Uruguai (1974) em condições precárias, sem trabalho e sem dinheiro, contando apenas com o auxílio de amigos. Iniciava-se o período de doze anos de exílio. A primeira parada foi em Buenos Aires, onde permaneceu até 1975, quando a Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) deu-lhe quarenta e oito horas para deixar o país sob a ameaça de matá-lo. Depois veio Lima, de onde foi deportado após seis meses naquela capital. Em 1976 chegou a Cuba onde permaneceu até 1980, quando foi morar em Palma de Mallorca, Espanha. Em 1983, fixou residência em Madri, que seria mantida como segundo domicílio após o seu retorno ao Uruguai, em 1985, com o fim da ditadura nesse país.

Quando da reabertura política do Uruguai, em 1985, antigos integrantes de *Marcha*, entre eles Benedetti e Galeano, fundaram o Semanário *Brecha*, em uma tentativa de reviver os áureos tempos do primeiro periódico. Eles acharam conveniente modificar o nome, pois não podiam mais contar com Carlos Quijano, fundador e “alma” da publicação *Marcha*, falecido em 1984, no México, onde estava exilado.

Com relação à produção artística, Mario Benedetti foi um autor multifacetado – transitou por vários gêneros e formas de artes –, sempre atento para o contexto sócio-político. Defendia uma utopia revolucionária não só por simpatizar com o governo de Fidel Castro, mas, pela crescente e definitiva rejeição ao imperialismo norte-americano que assolava a América Latina.

Se de um lado a obra literária do autor espelha a realidade do cidadão montevideano; do outro, os ensaios e artigos jornalísticos revelam uma preocupação progressiva com a responsabilidade e o papel do escritor e do intelectual no compromisso com a verdade, na assunção de uma postura crítica ativa na construção de uma sociedade mais equilibrada e justa. Mesmo durante a experiência do exílio e do “desexílio”, o escritor seguiu atento ao homem montevideano e aos conflitos e problemas da sociedade uruguaia.

Carmen Alemany Bay (2000) comenta que o primeiro contato do escritor com a discriminação ocorreu antes do poeta completar quinze anos. Foi durante o período em que estudou na *Deutsche Schule* (Escola Alemã), possuidora de uma rígida separação entre alunos germânicos ou de origem germânica e os demais, além de um método de disciplina muito severo que incluía castigos corporais:

[...] Esta será, com certeza, sua primeira experiência da injustiça, uma vez que no colégio existia uma claríssima discriminação entre os alemães e filhos de alemães e os autóctones; além de duros castigos corporais que sem dúvida marcariam seu temperamento e que aparecem em algum episódio de seu romance *Gracias por el fuego*. (ALEMANY BAY, 2000, p. 14-15).⁹

Todavia, o poeta considerava esse período muito importante, porque representou as primeiras experiências de amizade e fraternidade com outros garotos. Em entrevista para a série *Escritores en primera persona*, do *Canal de Televisión Encuentro* – vinculado ao Ministério de Educação argentino (ALVAREZ, 2013) –, Benedetti relata que por causa das diferentes formas de ensinar, as turmas se dividiam em A e B. Nas primeiras, estavam os alunos que falavam alemão em casa; e na segunda, os que falavam espanhol. Essa divisão acabava por acirrar a antipatia entre as turmas, as quais, no recreio, protagonizavam verdadeiras “batalhas campais”, havia muita solidariedade e sentimento de equipe entre os alunos da classe B, diz o escritor, revelando ainda que nas avaliações de conhecimento obtinha notas altas, porém, em comportamento recebia as menções mais baixas, porque era “muito briguento”. Podemos constatar nessa declaração que já existia no menino a inclinação pessoal em direção a uma postura mais ativa.

Um marco importante na carreira de Mario Benedetti ocorreu em 1945, data do ingresso do poeta no grupo do semanário *Marcha*, cuja equipe, em diferentes momentos, contou com colaboradores de renome no cenário intelectual uruguaio e além – Ángel Rama, Eduardo Galeano, Salvador Puig, Carlos Real de Azúa, Sarandy Cabrera, Hugo Alfaro, entre outros. Carlos Quijano fundou a revista em 1939, cujo secretário de redação era Juan Carlos Onetti.

A orientação adotada pelo semanário seguia a vertente político-cultural e ao longo dos anos se firmou com uma linha editorial independente. Após o golpe militar, a revista

⁹ [...] Ésta será, seguramente, su primera experiencia de la injusticia, ya que en el colegio existía una clarísima discriminación entre los alemanes e hijos de alemanes y los autóctonos; además de duros castigos corporales que sin duda marcarían su ánimo y que aparecen en algún episodio de su novela *Gracias por el fuego*.

conseguiu ainda funcionar um pouco mais de um ano, até que foi fechada pelo governo Bordaberry, no final de 1974. Para exemplificar o caráter autônomo da revista, *Marcha* publicou em primeira página, sob o título “Não é ditadura!” (*¡No es dictadura!*), o decreto que impunha restrições ao trabalho exercido pela imprensa. Luis Paredes assim se manifesta sobre a revista:

Este semanário mais de uma vez foi tachado de revista terceirista pelo caráter objetivo e neutralizador de suas críticas. Contudo, será até seu fechamento o órgão mais valente, sério e verídico da imprensa uruguaia nos momentos da crise, censura e encerramento dos periódicos representantes de ideologias políticas (1988, p. 42).¹⁰

O pensamento de Paredes encontra respaldo no de Emír Rodríguez Monegal:

Foi uma tribuna para os que não conseguiam se fazer ouvir em outras partes; muitas vezes foi uma tribuna caótica como uma feira, e também aprendeu a praticar (sobretudo ao envelhecer) a política do silêncio com gente que não lhe convinha mencionar. Porém esses males, a inevitável arteriosclerose de todo órgão publicitário, interessam pouco agora. O que quero destacar neste momento é a parte positiva desta atitude: por sua mera existência e por sua continuidade lutadora, *Marcha* ajudou a criar um público minoritário e culto, uma elite de esquerda, para a qual o país realmente importava. Uma elite que vivia por sua vez em uma nação muito distinta da versão oficial que traduz o lema: Como o Uruguai não Tem. Essa é sua grande obra a partir de 1939 (1966, p. 31).¹¹

A vinculação com a revista foi fundamental para que o poeta se desenvolvesse como autor e crítico literário preocupado com as questões de seu tempo. Desde a sua fundação, a revista cobrava dos intelectuais uma postura de compromisso com a realidade social, posicionamento este que foi sendo construído e consolidado com o passar do tempo. Os textos dos que faziam parte dessa geração não apenas apresentavam ou contestavam determinada situação, mas, intencionalmente procuravam desenvolver uma consciência reflexiva e crítica acerca da realidade do país. Despontava na cena uruguaia a figura do intelectual comprometido.

A Generación del 45 – ou como denominou Ángel Rama (ANTÚNEZ, 2005, p. 373-379), *Generación Crítica* – da qual fizeram parte Benedetti, o próprio Rama, Idea Vilariño, Ida Vitale, Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal, Sarandy Cabrera, Carlos Martínez

¹⁰ Este semanario más de una vez ha sido tachado de revista tercerista por el carácter objetivo y neutralizador de sus críticas. Sin embargo, será hasta su clausura el órgano más valiente, serio y verídico de la prensa uruguaya en los momentos de la crisis, censura y cierre de los periódicos representantes de ideologías políticas.

¹¹ Fue una tribuna para los que no conseguían hacerse oír en otras partes; muchas veces fue una tribuna caótica como una feria, y también aprendió a practicar (sobre todo al hacerse vieja) la política del silencio con gente que no le convenía mencionar. Pero esos males, la inevitable arterioesclerosis de todo órgano publicitario, interesan poco ahora. Lo que quiero subrayar en este momento es la parte positiva de esta actitud: por su mera existencia y por su continuidad peleadora, *Marcha* ayudó a crear un público minoritario y culto, una élite de izquierda, para la que el país realmente importaba. Una élite que vivía por otra parte en una nación muy distinta de la versión oficial que traduce el lema: Como el Uruguay no Hay. Esa es su gran obra a partir de 1939.

Moreno, Manuel Clamps, Carlos Maggi, entre outros, teve um papel preponderante na formação do pensamento uruguaio da época e dos anos seguintes.

Essa geração, cujos integrantes também faziam parte da equipe do Semanário *Marcha*, foi responsável pela tomada de consciência que vislumbrou a crise político-econômica-cultural que estava sendo gestada no interior da sociedade uruguaia e também as consequências dela decorrentes. Com o passar dos anos, outros membros se juntaram ao grupo inicial, injetando novas ideias, promovendo novos debates, defendendo outras posturas.

Inicialmente se pensou denominá-la Geração de 39 – ano de fundação do citado semanário – ou Geração de 40, ou até mesmo “Geração de Marcha”. Porém, Emír Rodríguez Monegal acabou por cunhar o nome *Generación del 45* e as razões para tal designação se encontram no prólogo e introdução do livro *Literatura uruguaya del medio siglo*:

Se há uma concordância quase total quanto a data de início, esse ano é 1940, em que *Marcha* tem seis meses, não há acordo, contudo, quanto ao nome que corresponde à geração. Em um dos primeiros estudos que fiz a batizei de Geração de 45 e o nome tem sido repetido. Ficou já incorporado ao repertório de lugares comuns da terminologia literária nacional ainda que tenha encontrado opositores exasperados que nunca podem mencionar essa geração sem colocar aspas (MONEGAL, 1966, p. 34).¹²

Na realidade, essa geração era composta por indivíduos de várias épocas, com perfis e concepções estéticas e críticas muitas vezes diferentes, todavia, a escolha do nome que a designou foi determinada pelo ano, 1945, em que um grupo de “cabeças pensantes” se juntou para compartilhar ideias comuns: profundidade nas argumentações; combate ao distanciamento crítico tão caro a geração antecedente; superação do regionalismo; alcance de um modelo de excelência para além do provincialismo; modificação da imagem de uma sociedade passiva e reativa para uma sociedade proativa na luta por seus interesses.

Não demorou muito para que os membros da *Generación del 45* ocupassem postos-chave na formação do pensamento: dirigiam revistas culturais, escreviam para publicações de grande circulação, davam aulas na Universidade e assim propagavam suas ideias. Em que pese suas contribuições, essa geração também teve suas limitações e exageros: de um lado,

¹² Si hay un acuerdo casi total en cuanto a la fecha de iniciación, ese año de 1940, en que *Marcha* tiene seis meses, no hay acuerdo sin embargo en cuanto al nombre que corresponde a la generación. En uno de los primeros estudios que hice la bauticé de *Generación del 45* y el nombre ha sido repetido. Ha quedado ya incorporado al repertorio de lugares comunes de la terminología literaria nacional aunque ha encontrado opositores exasperados que nunca pueden mencionar esa generación sin poner comillas.

desenvolveu a cultura de profundidade e rigor em seus estudos e pesquisas, mas nem todos os membros estavam em um patamar de excelência; de outro, o cultivo de um certo pedantismo nas análises críticas em que manifestar-se contrariamente era, por si só, um sinal de inteligência e domínio do assunto.

Segundo Antúnez (2005), Ángel Rama considerava a *Generación Crítica* um movimento que nasceu em torno de 1940 e se estendeu até 1969. Nesse período de quase trinta anos, Rama distingue dois momentos que marcaram a atuação desse grupo. O primeiro abrange o período de 1940 a 1955, é o chamado período da crítica propriamente dita, voltada para a literatura incluindo as produções europeias e norte-americanas. O segundo, de 1956 a 1969, - também chamado por alguns de Geração de 60 - corresponde a fase da crise uruguaia e a ênfase das análises recai sobre os aspectos sócio-políticos. A literatura então assume ares de compromisso e o olhar se volta para próprio país e o Cone Sul. No período da crise, os intelectuais procuraram entender as causas das modificações sociais e buscaram apoio em outros saberes: história, economia, sociologia, etc.

Ao contrário das ideias do primeiro momento, em que os integrantes se limitavam a criticar e a apontar as falhas, mas permaneciam afastados das decisões políticas, a geração da segunda fase teve uma conduta muito mais ativa e militante, instando àqueles ainda presos às antigas concepções a mudarem de pensamento e a abraçarem a luta pela destruição dos velhos padrões políticos-econômicos. Isso significava combater o imperialismo e defender o socialismo como saída para a implantação de uma nova ordem.

No final, essa segunda geração incorreu no mesmo erro da anterior, não houve envolvimento pela busca de soluções, uma vez que, de antemão, consideraram que a única solução era a destruição da antiga ordem e a implantação de um novo modelo para regular as relações sócio-econômico-políticas.

Por fim, a contribuição maior da Geração de 45 talvez tenha sido seu espírito crítico - artístico e político - que até então não se tinha visto em outros momentos, ela propugnava releituras inclusive de contexto, questionando ideias enraizadas na cultura uruguaia. Obviamente, essa postura provocou um revisionismo da situação e pavimentou o caminho rumo à modernização não só do país, mas das formas de fazer arte e crítica. O passado recente e os modelos socioculturais foram revisitados e o mito da Suíça Americana foi contestado, configurando uma predição da crise econômica que se instalaria nos anos 60.

Sobre a crise mencionada, convém assinalar que as bases econômicas da classe média uruguaia - conservadora e que gozava de um largo sistema de empregos públicos protegido por leis trabalhistas, além de contar com excelente serviço de previdência social - estavam

assentadas na pecuária. Todavia, essa tranquilidade econômica era um efeito dos ganhos obtidos com as exportações realizadas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e a Guerra da Coreia (1950-1953). Porém, no final dos anos 50 e início dos anos 60, a economia entrou em colapso, caiu o poder aquisitivo da população e aumentaram os índices de inflação e desemprego. Dessa maneira, ruiu a imagem do país de bases sólidas e instalou-se o caos social que irá desaguar na década de 70, na implantação do regime militar.

O ambiente fomentador de novas ideias e análises, favorecido pela *Generación del 45*, proporcionou a Benedetti uma atuação ativa na formação de um pensamento crítico e combativo. Posteriormente, no final do ano de 1948, o poeta ajudou a fundar a revista *Marginalia*, da qual se tornou diretor, e cuja proposta era discutir literatura de forma séria e crítica, contudo, o projeto não passou dos primeiros exemplares em razão do baixo índice de vendas. Paralelamente, ele também desenvolvia atividades de diretor literário de *Marcha* (1954) e atuava como codiretor da revista *Número*, que existiu até 1955, e concentrava suas atividades no trabalho crítico acerca das literaturas europeia e norte-americana.

Quanto à manifestação do compromisso social e político dentro de sua obra, destacamos que esse empenho pode ser constatado não só em suas composições literárias, mas também em seus ensaios e matérias jornalísticas. Seleccionamos no acervo de sua produção alguns excertos de textos e também títulos que ilustram esse aspecto. O recorte desta dissertação inicia no ano de 1960, quando publicou seu romance mais conhecido, *La tréguia* (*A tréguia*), e um dos seus ensaios mais famosos, *El país de la cola de paja* (*O país com o rabo de palha*).

La Tréguia, narrada em primeira pessoa e sob o formato de diário, apresenta a vida monótona e repetitiva de um viúvo, com três filhos, a contar os dias que faltam para sua aposentadoria. O espírito de denúncia e contestação está presente no romance. Martín Santomé, o narrador e personagem principal, em dado momento começa a ler os jornais diários e assim se manifesta a respeito da imprensa de sua época:

[...] Na segunda parte de meu festim, entram jornais. Há dias em que compro todos. Gosto de reconhecer seus elementos característicos. O estilo de cabriola sintática nos editoriais de *El Debate*; a civilizada hipocrisia de *El País*; a mistura informativa de *El Día*, interrompida apenas por uma ou outra zombaria anticlerical; a compleição robusta de *La Mañana*, arrebanhando como ela só. Como são diferentes e ao mesmo tempo iguais. Jogam entre si uma espécie de truco, enganando-se uns aos outros, fazendo sinais, trocando de parceiros. Mas todos se servem do mesmo maço, todos se alimentam da mesma mentira. E nós lemos, e, a partir dessa leitura acreditamos, votamos, discutimos, perdemos a memória, esquecemo-nos generosa, cretinamente,

de que dizem hoje o contrário ontem, que hoje defendem ardorosamente àquele de quem ontem disseram cobras e lagartos, e, o pior de tudo, que hoje esse mesmo indivíduo aceita, orgulhoso e ufano, essa defesa (BENEDETTI, 2011, p.160).¹³

Em *El país de la cola de paja*. Benedetti mostra que é possível traçar a história de um país e o perfil de toda uma sociedade recorrendo à observação e à memória coletiva, sem lançar mão de suportes vindos das teorias sociológica, antropológica e política.

Esse ensaio apresenta um retrato da classe média uruguaia, nas características que a identificavam naquele momento – conservadorismo, conformismo, burocracia – incluindo acomodação dos cidadãos ao *status quo*. O texto aporta uma visão crítica da sociedade, extremamente burocratizada, onde o ingresso em um emprego público era o sonho a ser alcançado.

Nessa ocasião, o poeta já demonstrava sua preocupação com a mentalidade retrógrada que sempre rondou o serviço público, na qual o Estado e suas instituições eram vistos como provedores a fundo perdido, uma vez que o pensamento corrente cultivava a aspiração profissional de trabalhar pouco e ganhar muito. Essa maneira de pensar, revelava a inexistência de uma consciência ética do trabalho como via de mão dupla: algo que precisava ser executado, e com excelência, porque havia uma remuneração pela entrega do serviço que era incompatível com morosidade, corrupção e protecionismo.

O quadro da sociedade uruguaia desenhado pelo escritor vai além do funcionalismo público, para Benedetti esse modo de conduzir o processo de trabalho e serviços – de forma lenta, demorada, fragmentada em instâncias, sem preocupação com a qualidade da entrega – estende-se para outras profissões. A essa postura quase coletiva, o poeta destaca também a hipocrisia e a corrupção existentes no meio político.

A descrição de uma comunidade apática, desinteressada dos problemas que a rodeiam, aparece também em um texto publicado no terceiro trimestre de 1963 na Revista Número, intitulado *La literatura uruguaya cambia de voz*. Benedetti, em uma crítica mordaz e irônica,

¹³[...] En la segunda parte de mi festín, entran los diarios. Hay días en que los compro todos. Me gusta reconocer sus constantes. El estilo de cabriola sintáctica en los editoriales de *El Debate*; la civilizada hipocresía de *El País*; el mazacote informativo de *El Día*, apenas interrumpido por una que otra morisqueta anticlerical; la robusta complexión de *La Mañana*, ganadera como ella sola. Qué diferentes y qué iguales. Entre ellos juegan una especie de truco, engañándose unos a otros, haciéndose señas, cambiando de parejas. Pero todos se sirven del mismo mazo, todos se alimentan de la misma mentira. Y nosotros leemos, y, a partir de esa lectura creemos, votamos, discutimos, perdemos la memoria, nos olvidamos generosa, cretinamente, de que hoy dicen lo contrario de ayer, que hoy defienden ardorosamente a aquél de quien ayer dijeron pestes, y, lo peor de todo, que hoy ese mismo Aquél acepta, orgulloso y ufano, esa defensa.

traça um perfil social em que se torna nítida a visão de uma sociedade indiferente, presa ao passado, ainda cultivando uma imagem ufanista e exitosa inconciliável com a realidade do momento:

[...] Porém há outro traço que afeta por igual a leitores e autores: a resistência, em uns e em outros, a admitir (antes de qualquer leitura, previamente a toda criação) a Montevideú verdadeira, essencial. Tanto repetiram ao montevidiano que vive em uma democracia perfeita, junto a praias magníficas; tanto o ensinaram que seu futebol é (ou melhor, era) o primeiro da América e do mundo, e seu churrasco o más saboroso do Universo e seus arredores. Tanta ênfase colocada em fazê-lo admitir que essas afirmações são tudo e o resto não importa, que agora, naturalmente, há muitos saudáveis reconhecimentos para os quais o montevidiano se sente inibido. Daí que se aferre a uma visão escolar de seu próprio meio, e siga considerando válido um retrato da cidade, cujos retoques já cheiram à velhice, a cosméticos fora de moda (1963,p. 170-171).¹⁴

Retornando a *El país de cola de paja*, apesar do retrato desfavorável da sociedade uruguaia, o escritor não convoca a comunidade a promover mudanças de forma violenta, ou por meio de uma sangrenta revolução, entretanto, foi o que acabou acontecendo nos anos 60 com a intensificação das ações da guerrilha urbana. A democracia uruguaia estava desacreditada por causa das fraudes e corrupção, e o meio encontrado para combater a situação de caos social e econômico foi extremo: a luta armada.

Dois anos depois, 1962, Benedetti, decepcionado com resultados das eleições que colocaram o partido Blanco no poder e deram à esquerda uma participação inexpressiva, demonstrava em seus textos a descrença com relação à democracia e ao sistema parlamentarista. Refletindo sobre os resultados da urnas, o escritor considerou que a esquerda não tinha o amparo necessário para chegar ao governo, pois, a direita contava com o apoio massivo da classe que detinha o poder, principalmente o econômico. Assim, qualquer luta no campo eleitoral, na visão do poeta, estava condenada ao fracasso e talvez a solução fosse o caminho da revolução.

¹⁴ [...] Pero hay otro rasgo que afecta por igual a lectores y autores: la resistencia, en unos y en otros, a admitir (antes de cualquier lectura, previo a toda creación) el Montevideo verdadero, esencial. Tanto le han repetido al montevidiano que vive en una democracia perfecta, junto a playas magníficas; tanto le han enseñado que su fútbol es (o más bien, era) el primero de América y del mundo, y su churrasco el más sabroso del Universo y sus alrededores; tanto énfasis han puesto en hacerle admitir que esas afirmaciones son todo y lo demás no importa, que ahora, naturalmente, hay muchos saludables reconocimientos para los que el montevidiano se siente inhibido. De ahí que se aferre a una visión escolar de su propio medio, y siga considerando vigente un retrato de la ciudad, cuyos retoques ya huelen a viejo, a cosméticos pasados de moda.

Nesse momento, Benedetti estava empolgado pelo ideais de justiça social da Revolução Cubana e também convencido que a população uruguaia ainda se mantinha na sua postura acomodada, apaziguadora e prudente. Para o poeta, a sociedade ainda estava distante de uma conscientização social que levasse à ruptura com a ordem instalada.

Nos anos subsequentes, a obra do poeta refletirá seu pensamento político e o seu compromisso sairá das páginas da literatura e ganhará o espaço de luta. Sua estada em Cuba, de 1968 a 1971, período em que desenvolveu atividades como membro da equipe editorial na *Casa de las Américas*, onde depois fundou e dirigiu o *Centro de Investigaciones Literarias*, muito contribuiu para o amadurecimento de seu pensamento político. Desse contato com a realidade cubana resultou a publicação, em 1969, do *Cuaderno Cubano*, compilação de poemas, artigos e entrevistas relacionados com a vivência do poeta na ilha.

No retorno ao Uruguai, em 1971, Mario Benedetti assumiu sua militância e ajudou a fundar o *Movimiento 26 de Marzo* – nome relacionado ao Movimento 26 de Julho, da Revolução Cubana – que, posteriormente, formará coligação com o partido *Frente Amplio*. À época, foi levantada a suspeita de que o *26 de Marzo* estava vinculado ao Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros.

Nessa trajetória militante, ainda em 1971, publicou *El cumpleaños de Juan Ángel*, livro que expressa o lado revolucionário do escritor e desta vez de modo mais aberto e contundente. Tratava-se de uma narrativa experimental, em versos brancos, que relatava a história do país por meio da vida do revolucionário Juan Ángel – o qual, antes da tomada de consciência e ingresso na luta armada, chamava-se Osvaldo Puente e era bancário. Esse romance apresentou a revolução como forma de provocar mudanças e eliminar o modelo burguês de administração.

Nesse texto, há um incontestável posicionamento político do escritor, a começar pela dedicatória a Raúl Sendic – militante do Partido Socialista do Uruguai e líder guerrilheiro do grupo MLN-Tupamaros – e pela defesa explícita da revolução:

a revolução não é jamais suicídio
 a revolução nem sequer é a morte
 a revolução é a vida mais que nenhuma outra coisa
 ainda que possa morrer nela
 ainda que se morra efetivamente
 é a vida invocação

a vida exorcismo
 a vida sacrílega que profana a morte
 (BENEDETTI, 2012, p. 91).¹⁵

Benedetti publicou *Crónicas del 71*, coleção de discursos proferidos pelo escritor e de textos políticos publicados em jornais de Montevideu. Dois anos depois, 1973, vem a público *Terremoto y después*, também uma compilação de discursos e artigos, semelhantes à compilação anterior.

Em 1974, publicou *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, coletânea de ensaios que contêm reflexões sobre o papel do intelectual e do escritor e os compromissos decorrentes dessas atuações: como conciliar o ideológico/político com o artístico/estético? Como ser político e manter a qualidade literária sem cair na sedução de uma arte panfletária?

Perseguido pela ditadura em seu país, lembramos que ele foi para o exílio em 73, seguiu escrevendo pequenos textos como artigos, contos e poemas, até 1981. Um ano depois publicou *Primavera com uma esquina rota*, cujo tema aborda a ditadura e as drásticas e sofridas mudanças que o exílio provoca na vida dos personagens.

Quando retornou ao Uruguai, publicou em 1986 uma recompilação dos artigos e discursos de 71 a 73, sob o título *Escritos políticos*. Dessa coletânea, que abrange *Crónicas del 71* e *Terremoto y después*, o poeta retirou vinte e seis textos de teor propagandístico a favor do *Movimiento 26 de marzo* e *Coalición Frente Amplio*, os quais refletem o pensamento de esquerda de Benedetti no papel de dirigente político. Essa atitude parece coerente com a velha preocupação do escritor em não colocar o literário a serviço da propaganda política, enveredando por uma atuação panfletária.

Nos anos posteriores, continuou publicar poemas, contos, romances e ensaios que abordam temáticas várias – desde memória/esquecimento, ditadura, reflexões íntimas, até atualidades como globalização, guerra do Golfo, queda do muro de Berlim, leis de anistia e outros. Quando o poeta faleceu, em 2009, estava trabalhando em um livro de poesia intitulado *Biografía para encontrar-me*, publicado em 2010 pela Editora Seix Barral.

¹⁵ la revolución no es jamás suicidio/ la revolución ni siquiera es la muerte/ la revolución es la vida más que ninguna otra cosa/ aunque pueda morir en ella/ aunque se muera efectivamente/ es la vida conjuro/ la vida exorcismo/ la vida sacrílega que profana a la muerte

1.2 Panorama político geral

Eduardo Galeano, no livro *As veias abertas da América Latina*, traça um panorama socioeconômico em que se destaca a ingerência do capital estrangeiro, principalmente dos EUA, na economia latino-americana a partir da Segunda Guerra Mundial. O autor afirma que, na segunda década dos anos 1900, os norte-americanos eram responsáveis por menos de um quinto do total dos investimentos privados de origem estrangeira no continente (GALEANO, 2011, p. 289).

Cinquenta anos depois, na década de 70, essa fração será elevada para três quartas partes, com a presença massiva de multinacionais que se apropriam dos processos de manipulação e exploração de matérias-primas – inviabilizando a sobrevivência das fábricas nacionais – tornando-se detentoras das tecnologias e meios de produção que movem a indústria. A ascensão do imperialismo, principalmente norte-americano, foi gestada gradativamente, segundo Galeano:

Desde fins da década de 50, a recessão econômica, a instabilidade monetária, a redução do crédito e o decréscimo do poder aquisitivo do mercado interno contribuíram fortemente para dobrar a indústria nacional e ajoelhá-la aos pés das corporações imperialistas (2011, p. 310).

Para citar alguns dos aspectos que contribuíram para a derrocada econômica do continente, observamos que a economia dos países locais tornou-se extremamente dependente dos créditos concedidos por órgãos internacionais, sem mencionar a atuação do Fundo Monetário Internacional que, com o propósito de promover a estabilização monetária e aumentar as importações, impôs medidas – tais como congelamento dos salários, limitação do crédito interno, desvalorizações monetárias com o objetivo de recuperar o valor real da moeda nacional – que agravaram e aceleraram o desequilíbrio da balança do mercado interno.

No cenário internacional prevalecia o clima da Guerra Fria, instalado após a Segunda Guerra. De um lado, os Estados Unidos da América e os países patrocinadores do capitalismo e, portanto, favoráveis aos bens privados, à liberdade do comércio e indústria e principalmente à auferição de lucros; de outro, a extinta União Soviética, agregando os países do bloco socialista, que defendiam – entre outras ideias – a extinção da propriedade privada, o controle estatal dos meios de produção e a divisão igualitária de toda a produção social.

No que diz respeito à América Latina, a maior preocupação dos EUA não era o desenvolvimento econômico do continente ou o bem-estar do povo, e sim salvaguardar os investimentos americanos e impedir o avanço dos ideais comunistas.

Assim, diante de um quadro interno recessão econômica e expansão do imperialismo no continente sul-americano, começaram a tomar corpo as ações de partidos de esquerda, os quais fomentavam ideias de base socialista como uma possível saída para a crise. O cenário social e político da América Latina dos anos 60/70 respirava a contradição entre as ideologias capitalistas e socialistas, em que o êxito da Revolução Cubana (1959) constituía não só uma ameaça ao capital, mas configurava para muitos a prova de que era possível derrubar o imperialismo e instaurar um sistema político-econômico socialista.

Neste ponto, é importante ressaltar a adesão dos intelectuais de esquerda à Revolução Cubana, nem mesmo o “caso Padilla”, em 1968,¹⁶ conseguiu abalar de forma significativa as bases dessa admiração, embora o episódio tenha enfraquecido as afinidades que alguns tinham para com o governo de Fidel Castro.

Não demorou muito para que os grupos militantes de esquerda passassem a ser considerados ameaças graves àqueles que desejavam manter o *status quo* regido pelo capitalismo. Existia o receio de que toda América Latina se tornasse socialista, aliada à extinta URSS, à semelhança do que havia ocorrido em Cuba.

Para suprimir esse movimento em direção ao socialismo e manter o modelo econômico vigente, os regimes autoritários se instalaram no continente. Quase todos os países – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Equador, Paraguai, Peru e Uruguai – eram governados por ditaduras, a maioria instauradas a partir de golpes militares. A população passou então a vivenciar as situações comuns desse tipo de governo autocrático: cerceamento à liberdade de pensamento e expressão; clima de insegurança e desconfiança generalizados; condutas arbitrárias e atos de barbárie praticados pelos governantes e seus representantes; práticas de torturas, perseguição, sequestro e assassinatos de pessoas consideradas opositoras ao regime ditatorial.

¹⁶ Nesse ano, o escritor Heberto Padilla recebeu um prêmio outorgado pelo Sindicato de Escritores Cubanos por seu livro *Fuera de juego*. Porém, em uma segunda leitura, as autoridades entenderam que o texto criticava a revolução cubana. Assim, em 1971, o governo cubano prendeu o poeta e exigiu que este se desculpasse publicamente pelas críticas efetuadas. Várias personalidades internacionais - Octavio Paz, García Márquez, Carlos Fuentes, Maguerite Duras, Jean Genete, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, entre outros – manifestaram-se publicamente contra a prisão de Padilla. Houve também uma carta-aberta de apoio ao governo cubano firmada por intelectuais uruguaios, entre os quais Mario Benedetti, Hugo Achugar, Onetti, Sarandy, Idea Vilariño, Daniel Viglietti.

O Estado controlava com rigidez o poder político, até mesmo utilizava o centro militar americano, localizado no Canal do Panamá, para capacitar militares das forças armadas latino-americanas em serviço de inteligência e técnicas de torturas, preparando-os para implantar e manter o terrorismo de estado.

Nesse período, os atos políticos dos regimes autoritários – compreendidos na acepção vinculada à conquista, exercício e conservação do poder – foram de extrema brutalidade e desrespeito aos direitos civis. Todas as garantias individuais e políticas foram suprimidas e qualquer indivíduo considerado “perigoso” ao governo – seja por sua conduta ou ideias – sofria perseguições. Muitos foram dados como “desaparecidos” e nunca mais retornaram às suas famílias. Instituições como jornais, sindicatos, associações de classes, partidos políticos e igreja foram vigiadas, perseguidas, fechadas e seus membros e dirigentes foram detidos ou considerados subversivos. Esse quadro de instabilidade política levou muitos cidadãos ao exílio voluntário ou por imposição dos governos.

Aqueles que permaneceram em seus países tiveram que conviver com o empobrecimento social e cultural e ver a história ser deturpada e adulterada para atender ao discurso que interessava aos governantes. A memória, como fonte da história, passou a ser manipulada em favor da ideologia dominante.

Em linhas gerais, esse era o contexto sociopolítico infligido pelos governos militares da América Latina. Essa situação apresentaria alguma mudança na década de 80, quando teve início o processo de abertura à democracia.

1.2.1 A ditadura no Uruguai

No caso específico do Uruguai – pátria de origem de Mario Benedetti –, antes de traçar o contexto do golpe militar nesse país, é importante comentar que ele se tornou independente em 1828 e nove anos depois surgiram os dois maiores partidos políticos nacionais: Blanco (conservadores) e Colorado (liberais), ambos de centro-direita. Durante muito tempo, ambos se alternaram no poder. De 1959 a 1967 o governo esteve nas mãos do partido Blanco e de 1967 a 1973, nas do partido Colorado.

Para melhor compreensão dos eventos que antecederam ditadura de 1973, recuaremos duas décadas na linha do tempo. Nos anos 50, o Uruguai recuperou o êxito socioeconômico dos anos 20, quando foi considerado a “Suíça da América”. Vivia um momento de prosperidade econômica com o crescimento da indústria e o aumento da oferta de empregos.

A taxa de desemprego era baixa, o analfabetismo tendia a desaparecer e o desenvolvimento cultural estava em expansão.

Todavia, no início dos anos 60, a história do país será marcada pela crise econômica, agravada por modificações havidas na economia mundial – tais como a criação do Mercado Comum Europeu em 1957 – e pela interferência dos EUA, em substituição à hegemonia britânica, na economia da América Latina. O declínio da pecuária em razão da queda da exportação de carnes para a Europa e a paralisação da indústria completavam o cenário de recessão econômica do país.

Os partidos tradicionais – Blanco e Colorado – , apesar de terem se alternado no poder, acirraram suas desavenças. O último governo colorado, de Jorge Pacheco Areco (1968 a 1972), apresentava traços de regime autoritário, pois, durante seu mandato, houve a suspensão das garantias individuais e certas facções do Movimento de Libertação Nacional, encabeçadas pelo grupo Tupamaros – que surgiu em 1962 e era de orientação socialista – duvidavam da democracia e fomentaram a luta armada. Em 1971, a ala esquerda se unificou sob a bandeira da *Coalición Frente Amplio*.

Nos anos 70, a decadência econômica que o Uruguai vinha apresentando se agravou, houve aumento da inflação e da taxa de desemprego, com a conseqüente diminuição da capacidade de consumo, principalmente da população menos favorecida. Os problemas financeiros, somados ao clima da Guerra Fria e aos ideais da Revolução Cubana, contribuíram para que a instabilidade social também se agravasse. As guerrilhas urbanas, surgidas na década de 1960/70 – entre estas a do mencionado grupo Tupamaros – intensificaram suas ações e passaram a atuar de forma violenta.

Os professores Gerardo Caetano e José Rilla concebem a crise no Uruguai como decorrentes de problemas sociais, econômicos e políticos:

Mesmo quando a crise econômica e social antecedeu em quase duas décadas à quebra final das instituições em 1973, já a partir de 1968 era possível vislumbrar com nitidez a perspectiva ditatorial no sistema político uruguaio. A trilogia de crise econômica, social e política acabou por ser o corolário de um longo período de declínio nas condições gerais do país (2011, p. 19).¹⁷

¹⁷ Aun cuando la crisis económico-social antecedió en casi dos décadas a la quiebra final de las instituciones en 1973, ya a partir de 1968 podía perfilarse con nitidez la perspectiva dictatorial en el sistema político uruguayo. La trilogía de crisis económica, social y política se terminó de operar como corolario de un extenso período de deterioro en las condicionantes generales del país.

No Uruguai, o golpe aconteceu em 27 de junho de 1973. As forças armadas apoiaram o presidente civil, Juan Maria Bordaberry, que se investiu de poderes absolutos e dissolveu o parlamento, censurou aos meios de comunicação e criou um Conselho de Estado – formado por civis e militares – com o objetivo de fazer a revisão da Constituição Federal.

Do ponto de vista econômico, o governo Bordaberry adotou uma conduta desenvolvimentista pautada na execução de obras públicas, concessão de facilidades para atrair o investimento estrangeiro e retração interna marcada pela austeridade financeira. Nos demais segmentos, o clima era de total insegurança, exacerbada pela violenta perseguição do Estado àqueles que podiam se tornar oponentes do regime ditatorial.

Mario Benedetti, na citada entrevista para a série *Escritores en primera persona* (ALVAREZ, 2013), diz que textos oficiais foram modificados e a Universidade foi tomada pelos militares. O nível de excelência dos cursos decaiu a tal ponto que instituições externas, validantes dos títulos conferidos pela Universidade Uruguiaia, deixaram de aceitá-los. Essa ocupação do espaço de educação e formação de pensamento crítico foi fundamental para inibir possíveis resistências. Sobre isso, Eduardo Galeano observa:

No Uruguai, não denunciar o outro é delito. Ao entrar na Universidade, os estudantes juram por escrito que denunciarão todo aquele que, no âmbito universitário, tenha “qualquer atividade alheia às funções de estudo”. O estudante torna-se corresponsável por qualquer episódio que ocorra em sua presença. [...] Os espões trabalham nas ruas, nos cafés, nos ônibus, nas fábricas, nos ginásios, nos escritórios e na Universidade. Quem se queixa em voz alta porque está tão cara e tão dura a vida, vai preso: cometeu um “atentado contra a força moral das Forças Armadas”, que é punido com prisão de três a seis anos (2011, p. 394).

Durante doze anos o Uruguai viveu sob o peso do governo militar, porém, duas ocorrências tiveram forte impacto no processo de restauração da democracia: o insucesso do plebiscito de 30 de novembro de 1980 com relação a aceitação da Constituição, em que 57,2% da população se manifestou contra o documento apesar do cenário de rigorosa censura; e a grave situação econômica do país causada pelas severas regras de concessão de crédito, impostas pelas entidades financeiras internacionais, pelo declínio da economia Argentina que influenciava diretamente na do o Uruguai e pelo índice estratosférico alcançado pela inflação.

Esses fatos levaram os militares a iniciar, em 1984, o processo de transição à democracia que culminou nas eleições presidenciais de 1985. À semelhança do que aconteceu em outros países de situação similar, uma das medidas do novo governo democrático, em uma demonstração de tolerância recíproca e com vistas a viabilizar a restauração da democracia por meio da criação de mecanismos que levassem à reconciliação – ainda que para isso a

justiça e a verdade tivessem que ser sacrificadas –, foi a aprovação da anistia para os presos políticos e também para os crimes cometidos pelo regime ditatorial.

No decurso do ano de 1986, quando militares começavam a ser investigados por violações aos direitos humanos, o parlamento uruguaio aprovou a “Lei de Caducidade da Pretensão Punitiva do Estado”, essa medida impediu o julgamento daqueles. Em 1989 e 2009 foram realizados referendos populares, nos quais a maioria dos cidadãos votou pela manutenção da referida lei.

Todavia, em 26 de maio de 2011, a governista *Frente Amplio*, o grande partido de esquerda atualmente no Uruguai, levou à votação um projeto com o objetivo de derogar a Lei de Caducidade. Tal medida foi decorrente de um posicionamento da Suprema Corte de Justiça Uruguaia que considerou inconstitucional a referida lei e, antes, já tinha havido uma condenação da Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) que instou o Uruguai a proceder a investigações acerca dos desaparecimentos ocorridos durante a ditadura. A votação terminou empatada, a *Frente Amplio* não conseguiu os cinquenta votos necessários para abolir a Lei de Caducidade.

Porém, em outubro 2011, o presidente do Uruguai, José Mujica, sancionou a lei 18.831/11 que, na prática, derrubava a Lei de Caducidade. A nova legislação considerava as ações do governo militar como crimes contra a humanidade e fazia cessar o prazo de prescrição destes, permitindo o julgamento de militares acusados de crimes contra a pessoa durante a ditadura naquele país (FERRAZ; COLOMBO, 2011).

Desse modo, com relação às transgressões perpetradas pela ditadura – que até este momento eram tratadas como delitos comuns, seguindo o prazo prescricional de trinta anos previsto no Código Penal Uruguaio –, o primeiro artigo da lei 18.831/11 restaurava a pretensão punitiva do Estado, permitindo a investigação e punição dos atos violentos e cruéis cometidos contra a população, em consonância com a *Convenção sobre a Imprescritibilidade dos Crimes de Guerra e dos Crimes Contra a Humanidade*, da qual o Uruguai é signatário.

Entretanto, em 22 de fevereiro de 2013, a Suprema Corte de Justiça do Uruguai, em uma demonstração de retrocesso, expediu sentença declarando inconstitucionais os artigos da Lei 18.831/2011, restabelecendo a inimizabilidade por crimes de terrorismo de Estado (SUPREMA..., 2013).

Para os uruguaios, recuperar a pretensão punitiva do Estado constitui um passo importante para a restauração do tecido social esfacelado pelas ações violentas dos ditadores, infelizmente, com essa última decisão judicial desfez-se o caminho para condenar os torturadores e obter uma reparação jurídica.

1.3 A literatura latino-americana e a (pós) ditadura

Para se instalar, um regime autocrático precisa utilizar a força coercitiva do Estado para neutralizar opositores que possam combatê-lo cooptando a população para atos de resistência. Uma das primeiras medidas é filtrar a verdade dos acontecimentos, criando um discurso hegemônico que lhes favoreça, conferindo-lhes argumentos que justifiquem e legitimem suas ações.

Portanto, torna-se necessário o controle do espaço público, dos debates de ideias e das manifestações culturais. É de amplo conhecimento que as ditaduras, não só as latino-americanas, concentraram especial atenção nos grupos de professores, escritores, compositores, sindicalistas, sacerdotes, cineastas, atores, estudantes e quaisquer outros que representassem algum perigo por suas contestações, posicionamentos e opiniões. Nesse contexto autoritário, qualquer um que ousasse exprimir livremente seu pensamento, fazendo oposição ao poder instalado, geralmente era sequestrado, preso, torturado até mesmo assassinado.

Por causa das perseguições estatais, inúmeros intelectuais que se opunham ao regime deixaram seus países, seja por iniciativa própria ou fugindo dos governos ditatoriais. Aqueles que ficaram em suas pátrias, à exceção dos que apoiavam o golpe ou mantiveram uma postura neutra, tiveram que adotar uma conduta discreta, submeter seus trabalhos aos cortes severos da censura, driblar a vigilância governamental por meio de metáforas e alegorias, enfim, agir na clandestinidade apoiando as ações de resistência.

Júlio Cortázar assim se expressa sobre as consequências da censura e repressão no empobrecimento cultural do país, principalmente sobre o declínio de criatividade e espírito de luta dos escritores mais jovens:

Esse traumatismo abundante compreensível determinou desde sempre e segue determinando que certo número de escritores exilados ingresse em algo assim como uma penumbra intelectual e criadora que limita, empobrece e às vezes aniquila totalmente seu trabalho. É tristemente irônico comprovar que este caso é mais frequente nos escritores jovens que nos veteranos, e é aí onde as ditaduras alcançam melhor seu propósito de destruir um pensamento e uma criação livres e combativos (1984, p. 11).¹⁸

¹⁸ Ese traumatismo harto comprensible determinó desde siempre y sigue determinando que un cierto número de escritores exilados ingresen en algo así como una penumbra intelectual y creadora que limita, empobrece y a veces aniquila totalmente su trabajo. Es tristemente irónico comprobar que este caso es más frecuente en los escritores jóvenes que en los veteranos, y es ahí donde las dictaduras logran mejor su propósito de destruir un pensamiento y una creación libres y combativos.

Corroborando a afirmação de Cortázar, transcrevemos abaixo as palavras do poeta uruguaio Roberto Mascaró (2012) que em 1979, aos trinta anos, exilou-se na Suécia fugindo da perseguição política em seu país de origem. Sobre a situação cultural do Uruguai naqueles tempos, ele destaca:

Esta situação de apagão cultural (eu diria melhor de crise civilizacional) nos levou ao silêncio. Publicar poemas ou artigos em um país como esse – eu o fiz em algumas ocasiões – tinha algo de obscuro, não porque se sentisse como um luxo imerecido, mas porque a realidade era essencialmente apocáptica e toda produção intelectual se vivia como um mal-entendido, como uma incongruência histórica (MASCARÓ, 2012).¹⁹

Observamos que sob a ditadura, a literatura e outras artes passaram por um período de esterilidade criativa, para o qual contribuíram não só os órgãos de censura, mas a própria autocensura. Os escritores estavam cautelosos e, conseqüentemente, ocorreu o enfraquecimento da produção literária. Sob o rigor do regime militar, todos experimentavam um elevado clima de insegurança, qualquer ação ou palavra, poderia contrariar os militares e acarretar prisões, interrogatórios e outras medidas arbitrárias. Toda atitude combativa era repelida com violência e, aos poucos, outra história foi sendo forjada, segundo os interesses dos que estavam no poder.

O aparelho repressor do Estado focalizava os intelectuais pela ameaça que estes representavam quanto ao desmascaramento da fala hegemônica, articulada para fazer parecer que as medidas tomadas visavam ao bem comum, à manutenção da ordem, e que pensamentos contrários buscavam a implantação do caos social. Todavia, nos centros de detenção para interrogatórios o discurso oficial se desnudava, como bem observa Michel Foucault:

O que é fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais íntimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente "justificado", visto que pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem (1979, p. 73).

¹⁹ Esta situación de apagón cultural (yo diría más bien de crisis civilizacional) nos llevó al silencio. Publicar poemas o artículos en un país como ése – yo lo hice en algunas ocasiones – tenía algo de obscuro, no porque se sintiese como un lujo imerecido, sino porque la realidad era esencialmente apocáptica y toda producción intelectual se vivía como un malentendido, como una incongruencia histórica.

O engajamento de muitos na luta contra o opressor ocorreu a partir de uma tomada de consciência – seja porque tenham experimentado a detenção para interrogatório ou algum tipo de perseguição, ou porque tomaram conhecimento do que aconteceu com familiares e amigos – de que algo precisava ser feito para impedir a progressão dos regimes autoritários e a deterioração da qualidade de vida da população, atingida nos seus bens mais preciosos: a liberdade de ação, de pensamento e o direito à vida. A saída do país de origem permitiu que os indivíduos continuassem a denunciar as arbitrariedades dos governos militares. De certa forma, estar fora da pátria lhes dava essa liberdade de expressão.

Assim, muitos que desempenhavam um papel de projeção na sociedade – artistas, escritores, dramaturgos, jornalistas, sindicalistas e etc. – chamaram para si a tarefa de denunciar e lutar contra os atos bárbaros dos governos. Ressurge a figura do intelectual comprometido com o seu tempo e com a sociedade na qual está inserido.

Neste ponto, parece-nos adequado tomar o conceito sartriano de *littérature engagée* (literatura engajada), no sentido de que o escritor tem um envolvimento ativo na sociedade a qual ele pertence e deve, por meio de sua obra, participar das questões de sua época. Trata-se do compromisso do escritor com as lutas sociais.

O conceito de *littérature engagée* surgiu em um momento em que estava em pauta a discussão de uma arte pura – *l'art pour l'art* (arte pela arte) – capaz de existir sem se contaminar pelos problemas sociais, em oposição a uma arte comprometida, a serviço de uma causa. Sobre esta última, Jean-Paul Sartre construirá sua tese de literatura engajada, qual seja a de que a literatura possui uma dupla função: é comunicação e troca. Para o filósofo, o escritor engajado assume uma responsabilidade perante o mundo – essa responsabilidade constitui a base da teoria sartriana –, ele está inserido em determinado contexto e deseja participar das discussões do presente por meio de sua obra, ou seja, engajar-se corresponde à assunção de um compromisso inalienável perante aquilo que é o objeto do engajamento. Esse pensamento converge com o de Mario Benedetti, quando este recorda o início de sua militância política:

[...] Minha vocação principal foi, segue sendo e creio que será sempre a literatura, e se concordei em participar de atividades políticas foi porque acreditei, e continuo acreditando que com essa incorporação podia dar e receber, ensinar algo e aprender muito, mas, sobretudo porque o processo de “fascistização”, que naquele momento começava a ter características definidas no Uruguai, exigia que todos sem exceção trouxéssemos nosso esforço, por modesto que fosse, para impedir que o fascismo

não se consolidasse e não chegasse a adquirir sua tão desejada base social. (1974, p. 17-18).²⁰

Logo, para o escritor engajado, a literatura passou a ser um instrumento de denúncia, de revelação dos crimes contra a pessoa e o patrimônio. Surge então uma escrita que expõe não só as barbáries dos governos ditatoriais como também as dificuldades dos exilados em solo estrangeiro. Julio Cortázar, que saiu voluntariamente da Argentina em 1951 por discordar do governo peronista, manifesta-se desta forma sobre a ditadura que governou seu país de 1976 a 1983:

Do exílio se escreveu muito e era necessário fazê-lo porque calar-se equivalia a conceder a melhor carta de triunfo à junta militar, que nos queria silenciosos, amargurados e nostálgicos. Porém, ainda mais se escreveu no exterior sobre a tortura, os assassinatos e os desaparecimentos, primeiro porque era mais importante e segundo porque em várias oportunidades dispúnhamos de uma informação muito mais completa que a acessível no conjunto do país (1984, p.5).²¹

Em razão do isolamento cultural e do cerceamento da liberdade de ir e vir, essa escrita, que tem no deslocamento de sentido o seu ponto forte, foi a maneira encontrada para burlar a censura e protestar contra a ordem instalada. Aparecem, então, ensaios, romances, poesias e canções que englobam variados temas, nos quais estão retratados – metaforizados ou não – a ditadura, a violência, o exílio, os desejos de liberdade e justiça, é caso dos chilenos Diamela Eltit e Marco Antônio de la Parra; dos uruguaios Cristina Peri Rossi, Maurício Rosencof, Ángel Rama, Daniel Viglietti e Eduardo Galeano, além do próprio Mario Benedetti; dos argentinos Mercedes Sosa, Marta Traba e Juan Gelman; da colombiana Laura Restrepo; dos brasileiros Antonio Callado, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Ferreira Gullar, Chico Buarque e Milton Nascimento, só para aludir minimamente a alguns artistas.

Além de prosa, poesia, música e teatro, outras ações de resistência e luta contra as ditaduras no Cone Sul foram desenvolvidas. Como exemplos, citamos, primeiramente, a arte-

²⁰ [...] Mi vocación cardinal fue, sigue siendo y creo que será siempre la literatura, y si accedí a participar en la actividad política fue porque creí, y sigo creyendo que con esa incorporación podía dar y recibir, enseñar algo y aprender mucho, pero sobre todo porque el proceso de fascistización que en aquel momento empezaba a tener caracteres definidos en Uruguay, exigía que todos sin excepción aportáramos nuestro esfuerzo, por modesto que fuera, para tratar de que el fascismo no se consolidara y no llegara a adquirir su tan ansiada base social.

²¹ Del exilio se ha escrito mucho y era necesario hacerlo porque callarse equivalía a darle la mejor carta de triunfo a la junta militar, que nos quería silenciosos, amargados y nostálgicos. Pero aún más se ha escrito en el exterior sobre la tortura, los asesinatos y las desapariciones, primero porque era más importante y segundo porque en múltiples oportunidades dispusimos de una información mucho más completa que la accesible en el conjunto del país.

protesto do luso-brasileiro Arthur Barrio que montou uma “apresentação” inusitada, a qual falava diretamente da violência da ditadura que sequestrava, prendia e matava qualquer oponente do regime, “desovando” ou “desaparecendo” com os cadáveres. Em abril de 1970, alguns “embrulhos” semelhantes a corpos ensanguentados, dilacerados e sem vida, flutuavam no rio Arrudas, Belo Horizonte/MG, encalhando em suas margens. Tratava-se um trabalho do artista plástico já mencionado e nada mais eram do que “volumes amarrados”, de cujos golpes à faca saía um líquido vermelho, que ficaram conhecidos como “trouxas ensanguentadas”. À primeira vista pareciam corpos assassinados boiando no rio e constituíam a materialização estética das torturas e mortes praticadas pelo terrorismo de Estado. Esse evento fez parte da manifestação artística “Do Corpo à Terra” que, durante três dias, congregou artistas do país inteiro em uma ação de protesto contra a ditadura brasileira.

Em segundo, as “ações de arte” levadas à cena pelo grupo C.A.D.A – Colectivo Acciones de Arte – criado em 1979, no Chile. Esse grupo desenvolvia projetos que tinham como local de atividades o espaço urbano e, entre outras coisas, denunciava os abusos de poder do regime ditatorial, questionava a conduta dos militares e, a partir do vínculo entre arte e política, promovia atuações que tinham por finalidade contestar, criticar e aportar reflexões sobre a ordem social vigente. A proposta do grupo era desenvolver um tipo de arte fora do espaço convencional – museus, galerias, teatros, etc. – e mais próxima da população, principalmente dos que viviam à margem da sociedade.

Os integrantes do C.A.D.A praticavam variadas performances artísticas, dele faziam parte a escritora Diamela Eltit e o poeta Raúl Zurita, os quais, dentro da proposta artística de criticar e criar conscientização, protagonizaram atuações utilizando o próprio corpo como instrumento de expressão, chegando ao extremo de se autolesionarem para compor a mensagem a ser levada ao público.

Com a abertura política e retorno dos exilados, surge uma literatura pós-ditadura, marcada pelos temas do exílio e da dor e que discute, entre outros, assuntos como a vida, a morte, a violência, a memória e o esquecimento. Em geral, esses textos aportam uma reflexão sobre a história recente dos países latino-americanos e buscam apresentar uma resposta ou compreensão dos anos vividos sob o medo, a desconfiança, os atos cruéis do Estado, a ausência de justiça, ou simplesmente desejam narrar os acontecimentos e fazer um registro dos fatos para que as gerações futuras evitem a repetição dos erros.

A produção literária desse período, na América Latina – seja de escritores que permaneceram em seus países ou que estavam no exílio – dividia-se entre textos puramente ficcionais e textos engajados de teor crítico e de denúncia social, elaborados a partir do

testemunho, direto ou indireto, daqueles que vivenciaram os horrores perpetrados pelos ditadores.

Essa literatura, chamada testemunhal, ressurgiu na chamada “virada subjetiva” dos anos 70. Nessa década, a história social e cultural concentrou sua investigação nas margens e minorias das sociedades modernas e passou a focalizar os detalhes do cotidiano das sociedades. A guinada subjetiva, portanto, colocou o sujeito no centro dos estudos sociais, e modificou a noção de subjetividade e de hierarquia dos fatos.

A partir da década de 80 em diante, proliferaram os textos que aportam o depoimento de sujeitos que viveram experiências traumáticas durante os regimes autocráticos do Cone Sul. São relatos de uma vivência ligada à voz e ao corpo do narrador; bem como à presença deste na cena rememorada, e isso irá conferir o estatuto de verdade e fidelidade ao ocorrido que caracteriza os testemunhos diretos. Embora, como observa João Camillo Penna (2003, p. 300), na América Latina essa forma de relato tinha se manifestado já nos anos 60 e ganhou visibilidade quando Cuba, em 1970, instituiu dentro do Prêmio Casa das Américas uma categoria específica para premiar trabalhos de teor testemunhal.

Neste ponto, resulta interessante a visão de Beatriz Sarlo que, no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), considera o testemunho como um “discurso”, ou seja, um ato de enunciação cujo narrador está implicado nos fatos e que busca conferir ao seu relato um sentido unificado e de caráter completo – o que significa uma utopia, pois, é impossível se narrar tudo - por isso a tendência para o detalhe, para o acúmulo de pormenores com o objetivo de conferir credibilidade e veracidade àquilo que está sendo relatado. Entre os exemplos desse tipo de narrativa temos o testemunho direto, como é o caso de Primo Levi²² no livro *Se questo è un uomo? (É isto um homem?)*, no qual ele narra de própria voz e punho os horrores vividos no campo de concentração de Auschwitz.

Há também os testemunhos em que o sujeito delega a um terceiro a tarefa de narrar os acontecimentos. Estes estão presentes em livros como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia (Me chamo Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência)*, escrito pela índia guatemalteca de mesmo nome,²³ em parceria com a antropóloga venezuelana

²² (Turim, 1919-1987). Judeu italiano, sobrevivente do campo de extermínio de Auschwitz, escreveu um dos testemunhos mais detalhados e comoventes sobre a violência e as crueldades praticadas pelo regime nazista.

²³ (Guatemala, 1959). Ativista política, defensora dos direitos humanos do povo indígena camponês na Guatemala. Sua família foi torturada e assassinada em protestos contra o governo guatemalteco. Em 1979, o irmão foi torturado e queimado pelo exército, na frente da família; em 1980, o pai estava num protesto que tomou a embaixada da Espanha, o exército invadiu, matou os manifestantes e incendiou o prédio para apagar os rastros; 1981, a mãe foi torturada e assassinada; em 1983, Rigoberta se exilou no México e após a publicação de seu livro ganhou visibilidade internacional e a simpatia para a sua causa. Em 1992 recebeu o Nobel da Paz.

Elizabeth Burgos Debray; e *Si me permiten hablar (Se me permiten falar)*, escrito pela professora brasileira Moema Viezzer, a partir dos depoimentos de Domitila Barrios de Chungara²⁴.

Sarlo (2007) apresenta ainda exemplos de narradores que apesar de autorizados a dar seu testemunho porque viveram uma experiência extrema²⁵, abriram mão do relato em primeira pessoa para poder descrever a situação de outros, e assim narrar a própria vivência, usando de certo distanciamento que permitisse uma reflexão crítica acerca do acontecimento relatado.

Tempo pasado aponta como modelo desse tipo de relato os trabalhos de Emílio de Ípola, autor do livro *La bamba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos (O boato: sobre o rumor carcerário e outros ensaios)*, e Pilar Calveiro, autora de *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina (Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina)*, nos quais deixaram de lado a sua condição de vítimas e a indiscutibilidade conferida ao relato em primeira pessoa, aceitando submeter suas narrativas a contestações críticas.

Esses autores optaram por uma narração de formato expositivo e escolheram fazer um relato baseado na argumentação. Mediante o uso de um discurso intelectual, buscaram uma explicação para os acontecimentos que ultrapassasse a experiência subjetiva, e procuraram formular hipóteses interpretativas respaldadas em teorias das ciências humanas (sociologia, história, etc.).

Sobre a conexão entre literatura e ditadura, é importante mencionar que a escritora argentina compartilha sua visão de que encontrou na literatura “as imagens mais exatas do horror do passado recente e de sua textura de idéias e experiências” (SARLO, 2007, p. 117).

A literatura, ao trazer uma “figuração do horror artisticamente controlada” (SARLO, 2007, p. 118), pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa. Para desenvolver esse argumento ela se baseia em textos literários de Juan José Saer (*Glosa*), Martín Kohan (*Dois vezes junho*), Sergio Chejfec (*Os planetas*). A estes podemos

²⁴ (Pulacayo, Bolívia, 1937 - Cochabamba, Bolívia, 2012). Domitila trabalhava nas minas das comunidades de Catavi e Llalagua. Participou de protestos e greves contra o governo ditatorial. Em dezembro de 1977, quatro mulheres, esposa de mineiros, iniciaram uma greve de fome exigindo do governo anistia para os exilados políticos e realização de eleições para restabelecer a democracia. Domitila Barrios de Chungara juntou-se a elas e, dias depois, milhares de bolivianos também aderiram ao movimento, cujo resultado contribuiu para a queda do ditador Hugo Bánzer Suarez.

²⁵ No sentido conferido por Paul Ricoeur: “a experiência a ser transmitida é a de uma inumanidade sem comparação com a experiência do homem ordinário” (2007, p. 186).

adicionar outros como Tununa Mercado (*Em estado de Memória*), Antônio Callado (*Bar Dom Juan*), Beatriz Bracher (*Não falei*).

Afirma ainda Sarlo (2007, p. 119): “A literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa de fora da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo”. Desse modo, a autora coloca a literatura como um instrumento que permite tanto a representação quanto a análise crítica dos acontecimentos.

CAPÍTULO 2 – NARRAÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Dos heróis que cantaste, que restou
 senão a melodia do teu canto?
 As armas em ferrugem se desfazem,
 os barões nos jazigos dizem nada.
 É teu verso, teu rude e teu suave
 balanço de consoantes e vogais,
 teu ritmo de oceano sofrado
 que os lembra ainda e sempre lembrará.
 Tu és a história que narraste, não
 o simples narrador. Ela persiste
 mais em teu poema que no tempo neutro,
 universal sepulcro da memória.
 [...]
 Camões — oh som de vida ressoando
 em cada tua sílaba fremente
 de amor e guerra e sonho entrelaçados...
 (ANDRADE, 1983, p. 89)

O ato de narrar histórias está presente nas sociedades humanas desde as épocas imemoriais, quando a comunidade ainda se reunia em torno do fogo para compartilhar saberes, descobertas e experiências. Relatar grandes aventuras, êxitos, fracassos, dizer como o mundo surgiu ou a humanidade foi criada, tal como o fazem os mitos cosmogônicos e as lendas; ensinar uma moral, ou estabelecer a diferença entre o bem e o mal, entre a natureza e a magia como vemos nas fábulas e contos de fada, sempre fez parte do convívio social do ser humano. São relatos que persistem na memória dos povos e, cada vez que são recontados, renovam-se, são atualizados e adquirem novo significado, aportam uma nova visão do mundo e da vida.

2.1. Narração e experiência

O narrador antigo era o guardião da sabedoria ancestral na qual se apoiavam os agrupamentos sociais e, durante muito tempo, contar e ouvir histórias foram os pontos de sustentação das ações humanas, das regras de convivência em sociedade, das memórias individuais e coletivas, da formação moral, psicológica e intelectual dos sujeitos e também das comunidades.

Essas narrativas orais tinham um papel fundamental na construção de informações e conhecimentos passados de geração em geração, auxiliando os indivíduos a estruturarem seu cotidiano, seu estar no mundo, a criarem as suas instituições, estabelecerem suas relações de poder, consolidarem sua identidade enquanto sujeitos singulares, pertencentes a um grupo.

Por isso, os narradores tinham um lugar de prestígio dentro dessas coletividades primevas, porque eram o repositório desse grande acervo das vivências pretéritas. A ação de relatar não só comunica saberes e experimentos, mas, impede que os testemunhos se dissipem e o conhecimento desapareça.

Nas coletividades sem escrita, a memória era a grande responsável por esse saber transmitido oralmente de pais para filhos. Assim, para comunicar suas experiências, o homem, como sujeito histórico e social, sempre dependeu da capacidade de recordar eventos e descobertas, relatando-os repetidas vezes, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIN, 1993, p. 205). A oralidade atravessa passado, presente e futuro, e constitui o pilar onde estão assentadas a memória, a organização social e a sabedoria dos grupos. O conteúdo dos relatos se constitui das práticas acumuladas ao longo das gerações. Walter Benjamin (1993, p. 201) diz que o narrador extrai de sua própria experiência, ou dos relatos de terceiros, a matéria de sua narração, ao mesmo tempo em que os ouvintes incorporam a seu aprendizado pessoal o que escutam. E é essa arte de narrar que o filósofo alerta estar em vias de extinção:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1993, p. 197-198).

Jeanne Marie Gagnebin (1993, p. 8) entende que o conceito de “experiência” (*Erfahrung*) é central na filosofia de Walter Benjamin e permeia toda a sua obra, desde os primeiros escritos (1913) até seu último trabalho, as teses *Sobre o conceito de história* (1940).

Interessa-nos nesta dissertação a conceituação que aparece nos textos da década de 1930 em diante, nos quais Benjamin associa narração e experiência. Em dois ensaios importantes – *Experiência e pobreza* (1933) e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936) –, o filósofo apresenta sua visão sobre a experiência e sua comunicabilidade por meio de um relato. Para o autor, a narração está intrinsecamente ligada ao compartilhamento de vivências dentro de uma coletividade, aquela é o meio pelo qual se transmite e dissemina o saber entre gerações.

Embora o ensaio de 1936 chegue até mesmo a repetir parágrafos do anterior, consideramos que *O Narrador* amplia a discussão iniciada no texto de 1933, estendendo-a para o campo da teoria literária com a discussão acerca das mudanças ocorridas nas formas épicas.

Em *Experiência e pobreza*, a partir do cenário de destruição da Primeira Guerra Mundial, Benjamin traça o declínio da experiência, como ação de compartilhamento de saberes entre gerações e identifica duas possíveis causas para o fato. Primeiramente, ele observa que os soldados voltaram silenciosos das trincheiras, pois, o que viveram no campo de batalha não podia ser comunicado em palavras. O homem, cujo corpo é “frágil e minúsculo”, deparou-se com a violência e crueldade de uma guerra que ultrapassou o combate corpo a corpo e colocou em cena armas bélicas acionadas a distância e com grande poder de destruição. Entretanto, terminada a Guerra, a sociedade passou a conviver com o saldo negativo do confronto e a ter que administrar o colapso econômico e social: inflação, fome, invalidez física e psíquica dos combatentes, famílias esfaceladas pelas perdas materiais e afetivas. Diante da violência e suas consequências, os sujeitos ficaram “mais pobres em experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 1993, p. 115). As palavras tornaram-se insuficientes para transmitir a dor e o sofrimento vivenciados. Resta o silêncio, a incomunicabilidade do que foi vivido.

O segundo motivo apontado por Benjamin como causa do enfraquecimento da arte de narrar é o progresso trazido pela revolução tecnológica a partir de 1860. As formas de partilhar os conhecimentos, que nas comunidades primitivas ocorriam segundo um modelo coletivo de procedimentos – modos de contar, de fazer, hábitos, tradições – não têm mais lugar nas sociedades modernas, mais complexas do ponto de vista da interação social e da divisão do trabalho. A modernidade expandiu a industrialização, trouxe avanço e modificações nas técnicas laborais, permitiu a utilização de novos materiais como o vidro e o aço, porém, acarretou também o distanciamento entre os sujeitos.

A progressão e a especialização tecnológicas engendraram uma nova forma de saber que não nasceu de experiências coletivas, construídas ao longo do tempo e isso gerou a perda da capacidade de comunicar o conhecimento nas formas tradicionais, praticadas pelas gerações anteriores.

Na comunidade primeva, pré-industrial, os homens se sentiam integrados e compartilhavam de uma narrativa comum assentada em experiências e memória coletivas que lhes davam um senso de pertencimento e de sentido existencial. Todo o patrimônio sócio-histórico-cultural da humanidade se estruturava nesse saber e identidade construídos geração após geração, cuja transmissão ocorria de pais para filhos. Com o advento da modernidade, a cadeia de transmissibilidade foi quebrada, o conhecimento deixou de ser gerado pela experiência dentro da comunidade e passou a ser produzido fora – nas

indústrias, nos centros de pesquisa, nas escolas. E isso, conforme Benjamin, conduziu ao empobrecimento da experiência como forma de conhecimento.

Contudo, se o desaparecimento da sabedoria secular – transmitida pelos costumes e tradições - produziu uma situação de declínio cultural, ele também deixou um espaço vazio, onde, consoante Benjamin (1993, p. 116), germina a possibilidade de construir algo novo, de produzir novos conhecimentos e novas artes, à qual o filósofo nomeia de “nova barbárie”, tentando imprimir um sentido positivo a esse novo estado de coisas. Essa expressão, diante da ascensão e ações do nazi-fascismo, o filósofo não voltaria mais a usar, conforme aponta Gagnebin (2004, p. 62).

A falta de comunicabilidade na era do avanço inexorável do progresso faz com que todas as informações acumuladas coletivamente pelos ascendentes sejam relegadas a um segundo plano, ou até mesmo desconsideradas, pelos descendentes. Todo um patrimônio cultural é desperdiçado e um novo começa a ser erguido, impelindo o indivíduo “a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1993, p. 116). Esse indivíduo que se contenta com “pouco”, que recomeça a partir de quase nada, é o “novo bárbaro”. Walter Benjamin cita alguns homens – Descartes, Einstein, Paul Klee, Adolf Loos, Paul Scheerbart – que construíram a partir do zero, como engenheiros debruçados sobre uma prancheta, novas e surpreendentes formas de compreender o mundo.

O pensador alemão elege o uso do vidro na arquitetura, defendido pelos arquitetos que compunham a “Corrente de Cristal”²⁶, como a representação dessa modernidade onde tudo é fluído, líquido, para usarmos um termo de Zygmunt Bauman (2007):

[...] Não é por acaso que vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério, é também o inimigo da propriedade (BENJAMIN, 1993, p. 117).

À incapacidade do vidro reter impressões, Walter Benjamin contrapõe a habitação burguesa dos anos 1880, plena de vestígios de seus habitantes, todo o interior dessas casas possuía a marca da personalidade do seu dono gravada em cada objeto decorativo, móveis e

²⁶ Referência às correspondências trocadas, entre 1919 e 1920, por um grupo de vanguarda formado por arquitetos alemães, comandados por Bruno Taut, cuja inquietação, assim como o cristal, possuía várias faces. Esses profissionais elegeram o vidro como o material do futuro. Escritas no rescaldo do pós-guerra, as cartas continham textos e desenhos que revelavam a visão de uma sociedade modelo, emoldurada por uma arquitetura não menos perfeita. A partir dos anos 1940 os desejos da Corrente de Cristal começaram a se materializar no uso do vidro em larga escala na construção civil, todavia, a utopia de uma cidade-modelo, ideal, não se realizou.

cortinas. Ele constata que a era do vidro e do aço eliminaram os traços de subjetividade dos ambientes e cita um verso de Brecht, “apague os rastros”²⁷, como expressão desse *modus vivendi* (BENJAMIN, 1993, p. 118). Jeanne Marie Gagnebin destaca:

Em “experiência e pobreza”, Benjamin insiste justamente nas mutações que a pobreza de experiência acarreta para as artes contemporâneas. Não se trata mais de ajudar, reconfortar ou consolar os homens pela edificação de uma beleza ilusória. Contra uma estética da interioridade, da harmonia, da suavidade e da graça, Benjamin defende as provocações e a sobriedade áspera das vanguardas (2006, p. 51).

Todavia, o homem não sai incólume dessa mudança avassaladora provocada pela técnica. O autor conclui o ensaio com a afirmativa: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1993, p. 119), ou seja, a pobreza corresponde à perda da simplicidade e ao colapso da tradição, compreendida como transmissão do acervo de experiências e conhecimentos acumulados ao longo do tempo.

No ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, Benjamin relaciona “experiência”, “memória” e “narrativa”, mostrando que a extinção da última está relacionada à decadência das duas primeiras. Nesse trabalho de 1936, ele empreende, a partir da obra do escritor russo Nicolai Leskov, uma discussão em torno das formas épicas e suas transformações no tempo, procedendo também ao levantamento dos fatores socioculturais que teriam contribuído para o enfraquecimento da arte de narrar.

O filósofo retoma e aprofunda nesse texto as ideias, já desenvolvidas em *Experiência e pobreza*, de que a violência da guerra e o progresso técnico-científico acarretaram o declínio na forma de comunicar a outrem um conhecimento, uma prática, sejam esses de natureza individual ou coletiva. O homem se viu da noite para o dia empurrado pelos ventos da expansão industrial, tendo que assimilar rapidamente as mudanças da modernidade:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado a cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1993, p. 15).

²⁷ Primeiro poema do “Manual para habitantes das cidades”, de Bertold Brecht (2000, p. 57). Os poemas que compõem esse manual aportam uma série de recomendações ou aconselhamentos para o cidadão.

Contudo, a extinção da arte de contar na modernidade não aconteceu de maneira súbita, o crítico assinala que a narrativa foi desaparecendo gradativamente das práticas sociais em um processo que tem se “desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1993, p. 201). Em consonância com esse pensamento, Eric Hobsbawn, no livro *A era dos extremos*, observa:

A destruição do passado - ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas - é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século xx. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. (1995, p. 13).

Assim, observamos que na origem da narrativa havia um tipo de agregação social que aproximava os indivíduos e a própria forma de realização do trabalho – feito artesanalmente dentro de um processo de execução que o indivíduo participava do começo ao fim – favorecia o intercâmbio de aprendizagens. O narrador, diz Benjamin, “não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (1993, p. 197). Portanto, esse sujeito faz parte do mundo épico e sua fala remete para as experiências coletivas, repartidas entre todos os integrantes da comunidade.

A epopeia ou épica – extensas composições versificadas que narram ações e feitos notáveis de um herói lendário ou histórico que se destacou na coletividade – se origina desses narradores primitivos. O vocábulo “epopeia” deriva do grego “épos” e significa “palavra, narrativa, recitação” (MOISÉS, 1978, p. 181). Na comunidade primigênia, um indivíduo relatava, de forma solene, a um grupo de ouvintes uma sucessão de eventos extraordinários e memoráveis, distanciados no tempo – de modo a permitir que o lendário se constituísse ou que a fantasia do poeta embelezasse a narrativa, adicionando-lhe elementos sobrenaturais e maravilhosos (MOISÉS, 1978, p. 184). Ainda conforme Moisés, foi com Homero – *Iliada* e *Odisseia* (século IX A.C) – que teve início a poesia épica, seguido das epopeias orientais como o *Ramayana*, atribuído ao poeta Valmiki; o *Mahabharata*, de suposta autoria de Krishna-Dwaipayana Vyasa, ambos escritos entre os séculos V a I A.C. Os romanos também criaram a sua epopeia – *Eneida*, do poeta latino Virgílio (século I A.C) – para contar, as aventuras do príncipe troiano Enéas que, junto com alguns membros de sua família, conseguiu escapar à destruição de Tróia e, conforme a missão lhe conferida por Zeus, tinha a tarefa de chegar ao Lácio e fundar uma nova cidade, em substituição à pátria dizimada pelos gregos, ensejando a criação do Império Romano. Na Idade Média, surgem outros poemas épicos como o *Cantar del Cid* (Espanha, século XII), em torno dos feitos de Rodrigo Díaz de Bivar,

cavaleiro de confiança do rei Afonso VI; a *Canção de Rolando* (França, século XII), reconta as façanhas e o fim heroico do conde Rolando, sobrinho do rei Carlos Magno. E, para finalizar, citando apenas os poemas épicos²⁸ mais conhecidos, no século XVI aparecem *Os lusíadas*, de Camões (1572); *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto (1516); *Jerusalém libertada*, de Torquato Tasso (1580).

De acordo com Gagnebin (2013, 00:00:22), o relato modelo para Walter Benjamin é a *Odisseia*, de Homero, uma longa viagem com muitos percalços e dificuldades a serem superados, colocando sempre o herói à prova, testando a todo momento sua força moral e suas convicções, porém, ao final, ele sai mais rico em experiência e também em histórias a serem compartilhadas.

Benjamin relaciona o declínio das narrativas orais também com desenvolvimento do romance e da informação, ou seja, do livro e da imprensa, ambos criações do Estado burguês. Ele diferencia o narrador, do romancista e do jornalista, segundo a natureza da comunicação que veiculam. O primeiro estabelece com o ouvinte uma relação que inspira, aconselha e descortina inúmeros sentidos. O romance, por sua vez, além de realizar o aprofundamento psicológico dos personagens, insere elementos que esclarecem a ação narrada e, por fim, a informação jornalística que tem por característica a explicação dos fatos:

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação, reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura 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 de argila (BENJAMIN, 1993, p. 107).

Em outras palavras, tanto o romance quanto a informação retiram do ouvinte/leitor a liberdade de interpretar o texto conforme a sua compreensão do relato. A narrativa tradicional, por sua vez, não fornece análises psicológicas dos personagens ou outros tipos de explicações e é essa concisão que facilita a sua memorização. Para Benjamin, esses relatos são “uma

²⁸ É importante assinalar que Massaud Moisés (1978, p. 187) faz uma ressalva quanto à sinonímia existente entre epopeia e poema épico. Afirma esse autor que ambos apresentam diferenças, embora muitas vezes apareçam como sinônimos. Toda epopeia é também um poema épico, porém, o inverso nem sempre ocorre. O poema épico quando representa o auge da história de uma nação se transforma em epopeia. Moisés adita que essa diferenciação tem lugar até o século XVIII, quando o Estado moderno se consolida. Como atualmente não existem mais poemas que contam a saga de um povo, torna-se adequado o uso dos dois termos para designar poemas narrativos, nos quais o poeta adota um ponto de vista distanciado para apresentar determinada situação.

forma de comunicação artesanal” (1993, p. 205), nas quais o narrador imprime sua marca pessoal naquilo que reconta, enquanto fia ou tece seguindo o ritmo natural do trabalho. A narração, nesse caso, contempla um senso prático que lhe confere um caráter utilitário, ou seja, sempre contém um ensinamento, um conselho, um provérbio, uma conduta moral. Logo, aporta um saber aplicável.

O narrador benjaminiano provém do mundo dos artífices (1993, p. 206), seu relato pertence a uma época em que se cultivava a paciência, o tempo transcorria lentamente e o trabalho era realizado sem pressa e com virtuosismo, características que o homem moderno não possui mais. A segmentação do trabalho em etapas, não só retirou do trabalhador a visão de todo o processo de execução que culmina na entrega do produto, como apartou os indivíduos uns dos outros, levando-os a desempenhar as tarefas como autômatos, regulados pelos movimentos das ferramentas e pelo apito da fábrica.

O exemplo dessa desumanização do trabalhador é dada por Charles Chaplin, no filme *Tempos Modernos*, em que um operário-mecanizado repete os movimentos de apertar porcas mesmo quando não está realizando essa tarefa. O ápice dessa automatização é quando Carlitos pressiona freneticamente as porcas das peças que estão na linha de produção e acaba sendo sugado pela esteira e seu corpo se amolda e transita entre as engrenagens da máquina, o que lhe permite passar entre as rodas dentadas do equipamento. A mensagem passada ao telespectador é a do homem como um ser adaptável, engolido pela rotina, incapaz de refletir e questionar o porquê das coisas.

Na modernidade, a atividade laboral passou a ser individual e avaliada pela produtividade de cada um, assim deixou de haver espaço para o diálogo, para a conversa, para as trocas de informações. Esse indivíduo solitário, então, viu-se privado do compartilhamento de experiências coletivas (*erfahrungen*) e passou a contar apenas com a experiência própria, vivida por si mesmo (*erlebnis*):

O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem (GAGNEBIN, 1993, p. 8).

Gagnebin destaca que a *erfahrung* diz respeito a uma experiência que se irradia no tempo e é compartilhada entre as gerações: “as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas: elas acarretam uma verdadeira formação (*bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade”

(GAGNEBIN, 2004, p. 57). Quanto à *erlebnis*, esta é a vivência do sujeito no âmbito privado, remete para “à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão” (GAGNEBIN, 2004, p. 59).

Portanto, essa situação de isolamento do sujeito está na origem do romance clássico, difundido pela imprensa, o qual não procede, nem contribui, para o acervo da narrativa oral – lendas, fábulas, epopeias –, não transmite nenhum saber, pelo contrário, nele temos um indivíduo solitário, cindido, sem rumo, mergulhado em indagações e em busca de respostas e sentidos, posto que, na modernidade a noção de identidade e de sujeito unificado foi perdida (HALL, 1997).

No caos da cidade contemporânea – que ferve de pessoas, carros, fábricas, arranha-céus, propagandas –, desapareceu não só aquele que narra, mas também aquele que ouve. Hoje não há mais tempo para nenhuma das duas coisas, tudo é muito rápido e desatualiza-se velozmente. Leandro Konder (1999, p. 82) observa que a sociedade criada pelo capitalismo não se nutre mais das experiências acumuladas pelas gerações, e sim da informação jornalística direta, rápida, sem excessos, objetiva.

A relação do romance e da imprensa com a redução da capacidade de narrar, na visão de Benjamin, está relacionada com a interiorização, característica do gênero romanesco, que por sua vez se encerra numa esfera privada, longe dos conselhos e do sentido de utilidade das narrativas orais constituintes do grande acervo de sabedoria da comunidade.

A sociedade de consumo envolve o homem moderno em uma espiral de estímulos que este não consegue reter tudo o que vivencia, e também não sobra tempo para se ligar ao passado. Na modernidade não há tradição e sabedoria a serem divididas, nem experiências (*erfahrungen*) a serem permutadas, o que resta são apenas as vivências (*erlebnisse*), marcas do tempo comandado pela agilidade, velocidade e solidão. A narrativa baseada na *erfahrung* tinha um ritmo próprio, mais lento, compatível com o desenvolvimento de trabalhos artesanais, muito diferente da urgência e celeridade que caracterizam as atividades industriais.

A modernização técnica exilou o homem da sua comunidade de origem, do contato direto com seus iguais e do saber estruturado sobre a memória do grupo, acarretando a incapacidade de intercambiar experiências na atualidade. Logo, verificamos que essa crise da narração põe em risco a memória coletiva que sustenta a transmissão de conhecimentos dentro da comunidade.

Essa extinção da narrativa tradicional, apontada por Benjamin, abre uma discussão muito pertinente no quadro das barbáries verificadas a partir do século XX: a impossibilidade de narrar as histórias traumáticas, como é o caso da violência praticada pelas ditaduras na América Latina. Entretanto, a sociedade que vivenciou esse estado de exceção necessita contar o que se passou, não só para evitar a repetição da situação de selvageria, como para obter uma reparação judicial e moral, dentro do que se chama “dever de memória”, conceito surgido na França em meados anos 50, associado à lembrança dos franceses deportados na Segunda Guerra e assassinados pelos nazistas (LALIEU, 2001, p. 83-94). Essa expressão ganhou destaque a partir dos anos 1990 e hoje está atrelada não apenas ao ato de lembrar as vítimas, mas de obter justiça. Remete, portanto, ao contexto de tortura, aflição e despotismo que por sua vez geram obrigações, por parte da sociedade e do Estado, em relação àqueles que portam essas memórias dolorosas. No contexto dos países do Cone Sul, quando a democracia foi reconstruída, “lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado”, observa Sarlo (2007, p. 45).

2.2 Narração, memória e poesia

A memória é o eixo de sustentação das narrações, tanto individuais quanto coletivas. Ao longo do tempo aquela foi objeto de inúmeras reflexões e concebida de várias formas: como faculdade biológica, física, armazenada em algum lugar do cérebro; documento, registro e arquivo da história; técnica de lembrar, conservar ou fixar informações e conhecimentos; linguagem, texto, narração de fatos e situações; marcas, vestígio de algo; memória inventada, construída, manipulada; artificial, eletrônica.

Comumente compreendemos a memória como a capacidade humana de fixar e rememorar eventos acontecidos em um tempo passado, impedindo que estes se dispersem e desapareçam. Ela é uma importante aliada contra a fugacidade do tempo e a impossibilidade de retê-lo, conferindo-nos a ilusão de que podemos vencer a inconstância e a instabilidade das coisas, conservando-as na lembrança tal qual foram um dia.

Do ponto de vista neurobiológico, o que interessa destacar para os fins desta dissertação, é que as memórias armazenadas se classificam em “procedurais” ou “declarativas”. A primeira corresponde a registros de procedimentos e se vincula às habilidades motoras ou sensoriais. Trata-se de uma memória automática, equivalente à memória-hábito de Bergson (1999), mais difícil de esquecer e responsável pelo desempenho

das atividades rotineiras do indivíduo (dirigir, andar de bicicleta, vestir, calçar sapatos, escovar os dentes, nadar, etc.); a memória “declarativa” está ligada ao registro de fatos, eventos e conhecimentos, corresponde à memória-lembrança bergsoniana atrelada à sentimentos, emoções, associação de nomes e coisas. Quando vinculada a eventos dos quais participamos chama-se **episódica** ou **autobiográfica**, quando conectada a conhecimentos gerais denomina-se **semântica**:

As lembranças de nossa formatura, de um rosto, de um filme ou de algo que lemos ou que nos contaram são memórias episódicas. As memórias episódicas são todas **autobiográficas**; existem na medida em que sabemos sua origem. Já nossos conhecimentos de Português, Medicina e Psicologia, ou do perfume das rosas, são memórias semânticas ou de índole **geral** (IZQUIERDO, 2011, p. 30, grifo do autor).

Permanecem os registros mnemônicos idênticos ao que eram no momento de sua aquisição? Não, dizem os cientistas. A memória não é imutável, a gravação das imagens/informações é dinâmica, não é estável como se fosse capturada por um aparelho (Cd, fitas, filmes). Duas coisas acontecem cada vez que a lembrança é acessada: primeiro, quanto mais uma informação é lembrada, mais se consolida a memória desta, mais fácil se torna recordá-la; segundo, cada vez que a recordamos, o fazemos a partir do momento presente, portanto, outros dados se aderem ao evento registrado inicialmente, modificando-o. Logo, a memória se reescreve e se altera pelo ato de recordar (IZQUIERDO, 2011, p. 79-85).

Do enfoque mitológico, narra Hesíodo (1995), no próêmio da *Teogonia*, que os poetas e adivinhos tinham a faculdade de retornar ao passado, vislumbrar o futuro e comunicá-los aos mortais, e esse poder lhes foi conferido pela descendência da deusa Mnemósine, a memória, uma das seis filhas de Urano (Céu) e Gaia (Terra), a responsável por conservar a lembrança na alma dos homens.

Quando os deuses festejavam a vitória sobre Cronos e os Titãs, sabiam que essa comemoração era muito pouco para tão grande êxito, almejavam registrar seu triunfo por toda a eternidade, fixá-lo no tempo. Queriam que sua façanha fosse cantada para sempre e em todos os lugares. Zeus, senhor da terra e do céu, escolhe Mnemósine para gerar aquelas que serão responsáveis pela criatividade e expressão artística da humanidade. Durante nove noites Zeus partilha o leito com a deusa que, meses depois, dá a luz a nove filhas, as Musas.

Desde sempre as filhas de Zeus e Mnemósine são consideradas divindades inspiradoras da poesia e do canto. Homero, o poeta maior da Grécia antiga, invoca a proteção das Musas na abertura de *A ilíada* : “Canta, ó Musa, a ira de Aquiles, filho de Peleu, que incontáveis males trouxe às hostes dos aqueus” ([198?], p. 9). Além de protetoras das artes,

elas também orientavam o pensamento em todas as suas formas: astronomia, matemática, história, eloquência, persuasão. Inspiravam aos governantes palavras sábias, apaziguadoras, visando a promover a paz entre os homens.

O poeta, quando agraciado pelas Musas, recebe destas o cetro (TORRANO, 1995),²⁹ símbolo material de que possui o dom da palavra e do canto. Ao recebê-lo, os poderes das Musas lhes são compartilhados. Os poetas podem, então, sob a inspiração dessas divindades, cantar os deuses, os heróis, os feitos notáveis praticados pelos homens, os fatos passados, presentes e futuros.

Por meio desse dom, poetas e historiadores imortalizavam em suas obras as ações e realizações humanas para que estas jamais fossem esquecidas, contornando as dobras do tempo, tornando-as perenes, indestrutíveis, eternas. O passado e o futuro, cantados pelo aedo, são desvelados por Mnemósine, que retira o véu que os oculta e torna-os presentes pelas vozes das Musas. Assim, o poeta, possuidor do mesmo dom das deusas, discorre sobre o passado e profetiza o futuro. São, portanto, as Musas, com a força da sua voz nomeadora que os trazem à luz.

Esse canto poético, presente na oralidade das comunidades primevas, sustenta a cultura e a tradição do povo. Ambas se mantêm porque são incansavelmente reiteradas de geração a geração pela voz do aedo. Logo, pela memória se perpetuam a narração detalhada dos acontecimentos, a repetição dos feitos e o compartilhamento de experiências, como observa Walter Benjamin em *O narrador*. Podemos afirmar sem exageros que, na origem, a memória dos povos é poetizada. Observamos que o pensamento benjaminiano acerca da memória se cruza com a literatura e depois com a história, as três sustentadas pela faculdade de narrar, no sentido de utilizarem a linguagem como meio de expressão.

Certamente, nas sociedades ágrafas, onde a oralidade era responsável por transmitir o conhecimento entre as gerações, a memória ultrapassava o simples esforço mental para rememorar acontecimentos, demandava o desenvolvimento de técnicas mnemônicas para facilitar o exercício e o desempenho dessa tarefa. Mais tarde, as técnicas de memorização tornam-se aliadas da oratória, da retórica, da aprendizagem em geral.

Em *O narrador*, Benjamin, ao discorrer sobre a crise da narração, aborda também o papel da recordação nesse processo de transmissão. As narrativas tradicionais tem por

²⁹ Na sociedade grega, o cetro indicava que o portador tinha competência e autoridade para se pronunciar, sua palavra era respeitada nas assembleias guerreiras, nas reuniões com o basileu (monarca) ao resolverem conflitos entre as tribos ou a população, nas rodas de ouvintes seduzidos pela voz do aedo (cantor de composições religiosas ou épicas ao som da cítara).

fundamento a memória da coletividade, espaço infinito que abriga o conjunto de saberes que integram o patrimônio cultural da comunidade. Com a modernidade esse espaço se reduz drasticamente, e a memória passa a ser o campo das lembranças individuais, particulares. O ato de contar, relatar, sai do âmbito do narrador ancestral e passa para o domínio do romancista. O ouvinte (leitor) deixa de ser o grupo social, um conjunto de espectadores e passa a ser o indivíduo em sua solidão.

O autor afirma que, nas sociedades primígenas, a relação que se estabelece entre narrador e ouvinte é transpassada pelo desejo de preservar o que foi relatado. Nesse ponto se tocam narração e memória. Diz Benjamin: “A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte” (1993, p. 210).

Logo, a preservação da comunicação oral só pode ocorrer pela capacidade de retenção da memória, que permite a transmissão do saber às gerações futuras, evitando o esquecimento. A memória, portanto, possibilita manter viva a história de um povo, suas experiências, tradições, usos e costumes:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais (BENJAMIN, 1993, p. 211).

No texto *O narrador*, o sentido conferido por Benjamin aos vocábulos “reminiscência”, “rememoração” e “memória” não estão explicitados claramente. Deprendemos da leitura que, para o autor, “reminiscência”, no excerto citado, tem o sentido de recordação intencional. Se essa interpretação estiver correta, podemos dizer que se relaciona com a diferenciação que Aristóteles estabelece entre memória e reminiscência.

Na Grécia antiga, o mito das fontes de Mnemósine e do Lethe, localizados no Hades, ilustra a importância que se dava à conservação ou não dos registros impressos na alma. A memória se relacionava com a imortalidade da alma, acreditava-se que com a morte esta se desligava do corpo e tomava seu destino, conforme o julgamento dos juízes (PLATÃO, 2005, p. 313-314). Os mortos eram julgados por Minos, Radamanto e Éaco e, de acordo com a sentença, conduzidos aos Campos Elíseos se fossem bons e justos; ao Tártaro, se fossem maus e injustos; aos Campos de Asfódelos, os que se encontravam no meio termo, não eram nem piedosos, nem cruéis (GRAVES, 2008, p. 145).

Adentrando o Hades, à esquerda ficava a fonte de Lethe, o esquecimento, sombreada por um cipreste branco, onde segundo Platão (2005, p. 319) bebem as almas que reencarnarão para que se esqueçam de seu passado e do que viram no mundo após a morte. Os espíritos esclarecidos evitam beber dessa água, preferindo a fonte de Mnemósine (Memória), guardada por um álamo branco (GRAVES, 2008, p. 144), a qual permite que as impressões do passado e as visões das regiões celestiais e infernais se mantenham. Mircea Eliade (1989, p. 110) aponta, entretanto, alguns privilegiados sobre os quais o Lethe não exerce o seu poder: os aedos que vivem sobre a proteção das Musas e detêm a memória dos acontecimentos passados e àqueles, como Pitágoras e Empedócles, que declaram lembrar-se de suas vidas pretéritas.

Nesse contexto da tradição mítica grega, a memória, para Aristóteles, é um estado de afecção em que algo ficou registrado – foi ouvido, sentido, pensado – na alma do indivíduo, pertence ao passado como assinala Paul Ricoeur (2007, p. 34). Esses “apontamentos” são acessados pela memória, de forma espontânea, depois que a sensação inicial, vinculada ao evento, já se dissipou, “tanto é verdade que nos lembramos” sem que os objetos estejam presentes, disponíveis (RICOEUR, 2007, p. 35). Assim, a memória está vinculada à consciência do decurso temporal, de que existe um “antes” e um “depois”. A marca da anterioridade caracteriza o “evento” lembrado no presente, isto é, sabemos que aquilo que recordamos já aconteceu.

Para o estagirita, a memória é uma faculdade não exclusiva dos homens, posto que os animais também a possuem, contudo, somente os seres humanos tem a consciência da passagem do tempo. A memória guarda o passado, o registro das sensações ou afecções, por isso os animais são prudentes, todavia, apenas o homem possui “reminiscência”, a competência de evocar lembranças por um empenho intencional:

A recordação difere da memória, não somente no aspecto do tempo, mas também porque, embora muitos outros animais possuam memória, pode-se dizer que nenhum dos animais conhecidos, exceto o homem, pode recordar. Por esta razão a recordação é como uma espécie de silogismo ou inferência; pois, quando um homem recorda, infere ou deduz que ele antes viu, ouviu ou experimentou algo parecido, e o processo de recordar é uma espécie de busca. Este poder ou capacidade somente pode corresponder por natureza a animais que possuem a faculdade de deliberação; uma vez que esta é também uma espécie de inferência (ARISTÓTELES, 2013, p. 52-53).³⁰

³⁰ El recordar difiere de la memoria, no solamente en el aspecto del tiempo, sino también porque, mientras que muchos otros animales participan de la memoria, se puede decir que ninguno de los animales conocidos, excepto el hombre, puede recordar. Por esta razón el recordar es como una especie de silogismo o inferencia; pues, cuando un hombre recuerda, infiere o deduce que él antes ha visto, ha oído o ha experimentado algo de aquella

O filósofo grego vincula a memória (*mnēmē*) à ação de relembrar naturalmente, sem a intervenção da vontade. A reminiscência (*anamnēsis*), por sua vez, equivale ao ato de recordar, porém, coligado a um movimento de busca, à faculdade de associar e ordenar essas informações do passado e trazê-las novamente à consciência em um processo de investigação ativa. Ricoeur denominará a primeira de “evocação simples” e a segunda, de “esforço de recordação”:

Entendamos por evocação o aparecimento atual de uma lembrança. É a esta que Aristóteles destinava o termo *mnēmē*, designando por *anamnēsis* o que chamaremos, mais adiante, de busca ou recordação. E ele caracterizava a *mnēmē* como *pathos*, como afecção: ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião; então, temos uma lembrança. Portanto, é em oposição à busca que a evocação é uma afecção (RICOEUR, 2007, p. 45).

Retornando a Benjamin, a reminiscência é a responsável pelo legado escrito da história – a historiografia – ela tece, encaixa, une todas as histórias entre si, “uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando” (BENJAMIN, 1993, p. 211). Essa comparação do trabalho da memória com a imagem da tessitura, da trama e da urdidura, aparecerá também no ensaio *A imagem de Proust*, no qual o filósofo destaca que a lembrança nem sempre descreve o que se viveu de fato, muitas vezes os acontecimentos recordados nos chegam contaminados pelas imprecisões e lacunas da memória. Desse modo, o importante para o sujeito que rememora “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1993, p. 37), em que se entrelaçam lembranças e esquecimentos.

Embora Walter Benjamin não tenha desenvolvido uma teoria da memória, é possível determinar algumas de suas reflexões sobre o assunto sob a influência de Proust e Freud. Do primeiro, ele vai trabalhar com a noção de “memória involuntária”, que acomete o indivíduo sem que este empreenda esforço para lembrar e que é sempre suscitada a partir do presente, além de ser a responsável pela recuperação efetiva das lembranças guardadas; e de “memória voluntária”, onde atua a vontade de buscar a imagem/informação armazenada e

clase, y el proceso de recordar es una especie de búsqueda. Este poder o capacidad sólo puede corresponder por naturaleza a animales que posean la facultad de la deliberación; ya que también la deliberación es una especie de inferencia.

que não possui a mesma força da memória involuntária, posto que os esforços para lembrar podem resultar infrutíferos (BENJAMIN, 1995, p. 106). De Freud, ele considera o fato de que os traços mnêmicos se arquivam fora da instância³¹ da consciência, portanto, esta não teria a faculdade de armazenar impressões que chegam ao aparelho psíquico, ou seja, seria desprovida da capacidade de memória. O consciente seria responsável apenas pela percepção e função de proteção contra estímulos externos. Apenas os choques que não foram amortecidos por aquele tornam-se uma ferida psíquica. A partir do pensamento freudiano, Benjamin desenvolverá sua teoria do “choque” como algo característico da modernidade. Para ele, a destrutiva força das energias exteriores se faz presente sob a forma de abalo, colisão, e “quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático. A teoria psicanalítica procura ‘entender...’ a natureza do choque traumático ‘...a partir do rompimento da proteção contra o estímulo’” (BENJAMIN, 1995, p. 109). Enquanto o narrador tradicional está associado à “experiência” (*erfahrung*), que se constitui por acumulação de informações ao longo do tempo, o sujeito moderno – solitário, isolado – está vinculado ao choque, ao conceito benjaminiano de “vivência” (*erlebnis*), impressão forte, consciente e imediatamente assimilada pelo indivíduo.

Logo, o trauma é uma das causas da perda da capacidade de narrar, o indivíduo não consegue comunicar pela linguagem uma “vivência” terrível, e o que se passou pode lhe voltar à consciência subitamente, involuntariamente, como se fosse um clarão, um relâmpago, “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1993, p. 224), ou seja, este é uma imagem fugidia a ser capturada/relembrada no momento atual. Essa percepção do passado no presente tem a força de poder transformar a ambos. O primeiro, porque existe a possibilidade de uma nova narrativa emergir; o segundo, ao extrair dos restos pretéritos o que foi olvidado, pode reescrever a história. Há em Proust, no livro *No caminho de Swann*, uma cena ilustrativa dessa passagem de Benjamin (ou seria o contrário, uma vez que este era leitor e tradutor do primeiro?), é quando o narrador ao provar as *madeleines*, molhadas no chá que sua mãe lhe trouxe, sente uma emoção prazerosa e furtiva, não identificada imediatamente, ligada a um episódio antigo e esquecido. Diz o romancista:

³¹ No primeiro modelo de aparelho psíquico apresentado por Freud (2013) – a primeira tópica – é proposta uma divisão entre três instâncias: consciência, pré-consciência e inconsciente.

Por certo o que palpita assim no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visível que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim [...].

Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo? [...].

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa), minha tia Leôncia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto (PROUST, 1979, p. 31-32)

Benjamin parte da noção de “esquecimento” de Proust, e de “recalque” em Freud, para estabelecer suas conexões com a memória, da qual fazem parte conteúdos do passado individual e do passado coletivo (BENJAMIN, 1995, p. 107). A memória, para esses três autores, é acessada a partir do “agora” e tanto pode modificar o passado quanto interferir na forma como se vive o presente. O grande questionamento levantado pelo filósofo acerca das reminiscências, parte da indagação sobre como contestar a memória coletiva, expressão da ideologia dominante, e trazer à luz a voz suprimida dos “esquecidos” pela história.

A violência de um povo sobre outro sempre esteve presente na história das sociedades humanas. Grandes impérios se formaram às custas de atrocidades e extermínio de povos nativos e reinos menores e desprotegidos. As barbáries cometidas pelo conquistador eram ilimitadas e faziam parte do empreendimento de conquista e expansão territorial. Com a evolução do Estado moderno surgiram novos conceitos morais e preceitos éticos foram estabelecidos fazendo com que práticas antigas de dominação violenta passassem a ser consideradas crimes contra a humanidade. Entretanto, isso não impediu que o século XX fosse considerado a “era dos extremos”, no dizer de Hobsbawn (1995). Assistimos, ao longo dos últimos cem anos, a inúmeras situações de violência e extermínio praticadas pelos homens contra seus semelhantes – hereros (África, 1904), armênios (Turquia, 1915), gulags (extinta União Soviética, 1930-60), judeus (Europa, 1939-45), latinos-americanos (ditaduras do Cone Sul, década 60/70), para citar alguns eventos.

Por causa desse contexto de morte e brutalidade, observamos, a partir da Segunda Guerra, o crescimento do interesse pela recuperação das narrativas dos oprimidos, pela verdade dos fatos, pela recuperação da memória e da história das nações e culturas que sofreram abusos. A memória coletiva “esquecida”, “recalcada”, faz parte das reflexões de Benjamin nas teses *Sobre o conceito de História* (1993, p. 223-232). Ela deve ser salva do esquecimento, uma vez que contém outra versão da história, diferente do discurso oficial.

2.3 Testemunho, história e memória

Gagnebin ressalta que Benjamin, ao refletir sobre o declínio da arte de narrar – como consequência da violência ou do isolamento que o progresso inflige aos indivíduos, transformando-os em seres solitários que cortaram suas conexões com os saberes ancestrais –, deixa vislumbrar certo tom nostálgico em relação ao passado, quando os homens apoiavam suas condutas nas memórias, palavras e práticas da comunidade a que pertenciam. Porém, sua reflexão ultrapassa as notas saudosistas e – ao constatar que o ato de narrar se modifica através do tempo, conforme a história e os modos de produção – focaliza os processos sociais, culturais e artísticos que acarretaram essas mudanças. Esse olhar crítico busca identificar “possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente ‘materialista’ deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação” (GAGNEBIN, 2004, p. 56).

Ao falar do declínio da narração, das ameaças que pairam sobre memória coletiva transmitida entre as gerações, das transformações verificadas nas formas épicas ao longo do tempo, Benjamin está abordando também as formas de escrever a história, compreendida como sucessão de acontecimentos, da qual fazem parte a narrativa tradicional (a crônica), o romance e a informação jornalística. Ele considera a história uma forma de narração e explica que o historiador não apenas a escreve como tem a atribuição de explicar os fatos. O cronista, por sua vez, narra a história e não tem compromisso com a apresentação de justificativas ou esclarecimentos comprováveis (BENJAMIN, 1993, p. 209).

Segundo esse autor, a historiografia moderna tem suas raízes nos cronistas medievais, portanto, estes possuem vínculos com a história sagrada. O narrador é o correspondente desse cronista na história laicizada, embora em muitas narrações ocorra a superposição das duas esferas, a sagrada e a profana, a ponto de ser difícil distingui-las (BENJAMIN, 1993, p. 209).

Benjamin compreende a história como uma ciência acadêmica, pretensamente objetiva e imparcial, que se constitui de um discurso dito científico, mas que, na sua raiz, seleciona no acervo da realidade os acontecimentos a serem nomeados como “fatos históricos”, ou seja, sob essa filtragem de eventos esconde-se uma história, um relato que de certo modo atende ao grupo dominante, vindo a se constituir na versão oficial dos fatos. Assim sendo, existe outro lado da história que pertence aos vencidos e é suplantado pelo

discurso oficial. Esse será o tema que o filósofo alemão desenvolverá nas teses *Sobre o conceito de história*.

Conforme Gagnebin (1982, p. 15), Walter Benjamin escreveu as “teses” quando retornou a Paris, após sua estada em um campo de refugiados no interior da França, em razão da ocupação hitlerista que segregou os alemães de origem judaica exilados naquele país. Foi um período difícil para o filósofo, que apresentava muitos problemas de saúde, inclusive cardiológicos, naquele momento.

Parece que o Benjamin que acreditava na “politização da arte” como instrumento de resistência do proletariado – conferindo a este não só um papel de receptor da obra, mas de autor –, desencantou-se. Nas teses *Sobre o conceito de história* aparenta estar mais melancólico e também mais lúcido na sua crítica à história como versão dos dominadores. Neste último trabalho, ele entrega sua visão dos meandros da história em uma sociedade que vive os terrores dos conflitos bélicos. Esse estudo data de 1940, portanto, o mundo já havia passado por um primeiro grande conflito e vivia o início da Segunda Guerra Mundial. Gagnebin observa que:

Seu último texto, as teses *Sobre o conceito de história*, é ao mesmo tempo uma síntese de todo o seu pensamento e o testemunho ansioso de um exilado no limiar da Segunda Guerra. Em uma de suas últimas cartas, ele menciona a importância epistemológica e crítica desse texto, que representa, na verdade, a tentativa de elaborar uma concepção de história, afastada tanto da historiografia tradicional da classe dominante, como da historiografia materialista triunfalista (1982, p. 16-17).

Nesse cenário entre as duas grandes Guerras, marcado também por outros eventos que impactaram a primeira metade do século XX – como a revolução russa em 1917, a quebra da bolsa de valores em 1929 – Benjamin deixa-se envolver pelo pessimismo, considera o progresso uma catástrofe e pressente a série de desgraças que se abateriam sobre a Europa invadida pelas tropas hitleristas, apoiadas pelas inovações da indústria:

O que significa pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre classes, entre povos, entre os indivíduos. [...] (BENJAMIN, 1993, p. 34).

Todavia, as “teses” estão longe de ser um documento datado, cuja interpretação se encontra atrelada a uma conjuntura histórica específica. O seu “conteúdo de verdade”³² revela a importância dos apontamentos de Benjamin nos dias atuais. Michel Löwy, quanto à relevância desses fragmentos textuais sobre a história, assinala:

Portanto, é preciso situar o documento em seu contexto histórico: nas palavras de Victor Serge, era "meia-noite no século", e aquele momento terrível da história contemporânea constitui, sem dúvida, o pano de fundo imediato do texto. Mas não podemos, por isso, fazer dele apenas o resultado de uma conjuntura precisa: ele é portador de um significado que supera, de longe, a constelação trágica que o fez nascer. Se, ainda hoje, ele tem a nos dizer, se suscita tanto interesse, discussões, polêmicas, é porque, através do prisma de um momento histórico determinado, ele coloca questões relativas a toda a história moderna e ao lugar do século XX no percurso social da humanidade (2005, p. 35).

Nas “teses”, consideradas por Löwy como um “texto enigmático, alusivo, até mesmo sibilino” (2005, p.17), Benjamin – a partir de elementos da teologia judaica, do folclore e do romantismo alemão e do materialismo histórico – promove uma crítica à historiografia que privilegia a versão oficial dos acontecimentos e propõe uma nova interpretação da história, a ser contada do ponto de vista dos vencidos, excluídos e oprimidos.

Benjamin entende que a historiografia – sob a pretensão de ser uma ciência –, ao discorrer sobre a sequência de fatos históricos sem realizar uma análise crítica, pactua com o discurso dos vencedores e estabelece uma relação empática com o poder dominante, apresentando ideias de progresso dentro de uma ótica de sucesso e triunfo. Porém, o autor alemão utiliza uma imagem emblemática emprestada da pintura de Paul Klee, o *Angelus Novus*, para designar a postura a ser assumida pelo historiador “educado por Marx” (BENJAMIN, 1993, p. 223):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos,

³²Walter Benjamin, no ensaio *Afinidades Eletivas de Goethe* (2009), defende que o crítico literário realize um trabalho que considere a obra em sua especificidade formal e contedística, sem desconsiderar as contribuições de outras disciplinas como a filosofia, sociologia e história, mirando sempre chegar ao “conteúdo de verdade”, equivalente à “essência espiritual” comunicada pela linguagem – aquele que resiste ao tempo e faz com que obra permaneça viva com o passar dos anos. Benjamin distingue esse conteúdo fundamental como tarefa da crítica, em oposição ao “conteúdo factual” – relacionados à materialidade da obra, aos fatos, objetos e situações do real (*realien*), enfim, àquilo que a constitui historicamente – no qual estão focados os que se dedicam a apenas a comentar a obra.

ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés [...] (BENJAMIN, 1993, p. 226).

Esse historiador afiliado ao materialismo histórico, assim como o anjo da pintura, deve dar as costas ao futuro e tentar resgatar dos escombros aqueles que foram esquecidos e oprimidos, cujas trajetórias foram ignoradas pelo historiador oficial. Benjamin deseja desmontar a perspectiva de que a história é linear, homogênea e caminha sempre em direção ao progresso. Na sua visão, os acontecimentos históricos carecem muitas vezes de coerência e são marcados por choques e conflitos que derivam para a desumanidade. Ele via o progresso como um agregador de catástrofes, fruto da expansão técnica e econômica promovida pelo capitalismo. A interrupção desse processo contínuo rumo ao desastre seria realizada pela revolução, levada a efeito pelo proletariado e entendida como uma nova forma de conduzir o desenvolvimento social e econômico.

Por conseguinte, contra o historicismo conservador e tradicional, Benjamin defende a recuperação da versão não oficial – a dos vencidos e marginalizados – e entende que a história não se elabora sozinha, há a interferência do homem nesse devir histórico. Uma vez mais recorremos ao estudo de Gagnebin, no qual observa que entre os questionamentos do filósofo estava o de

Como escrever a história, como fundar uma historiografia que não faça do presente o resultado previsível de um desenvolvimento necessário, mas que saiba revelar o possível – o que foi um dia possível no passado, e o que é possível hoje? (1982, p. 22).

Observamos que o ensaísta concebe a historiografia como um processo, algo que se constrói e defende o trabalho de dismantelamento das versões históricas oficiais, a desmontagem do discurso dominante e o desvelamento da verdade dos fatos tal como aconteceram. Em outros termos, para Benjamin, a historiografia conta uma sucessão de acontecimentos exitosos, contudo, a história é feita também de derrotas e do embate constante entre opressores e oprimidos.

Se a historiografia possui um encadeamento que coloca os fatos sob a perspectiva linear de eventos, os quais estão atrelados a uma noção de progresso, patrocinada pelo discurso oficial do vencedor, é preciso explodir esse “continuum” da história, conectar passado e presente, e revelar as versões não oficiais, pois, até mesmo no micro, nas ruínas, nos cacos, no lixo da história se pode ter uma visão do todo. Os estilhaços também trazem uma totalidade e significados relevantes. “A originalidade de Benjamin se manifesta neste

trabalho de alcançar o verdadeiramente significativo no pequeno e no trivial”, lembra Beatriz Sarlo (2007, p. 37).³³

Não podemos esquecer que o pensamento benjaminiano acerca da história foi construído de uma perspectiva marxista, assentada na luta de classes – capitalismo versus proletariado. Essa ação de revelar a versão encoberta dos acontecimentos constitui também um gesto político, no qual assumem especial relevância dois processos: o de “rememoração” envolvendo a lembrança das vítimas do passado e impedindo o esquecimento dos atos violentos praticados pelo opressor; e o de “redenção”, correspondendo à libertação dos oprimidos/vencidos, ao terem a sua voz restituída.

Pela rememoração, Benjamin busca reencontrar o que foi perdido, ele volta seu olhar para o passado, buscando ver e ouvir as vozes, os lamentos e apelos dos oprimidos pela barbárie dos vencedores que impõem, triunfantes, a sua cultura e versão dos fatos, construindo assim a voz oficial da história.

O termo “redenção” aparece na “tese 2” associado à ideia de salvação e libertação, que por sua vez corresponde à ideia de felicidade no presente. Esta só acontece se houver, no nível individual e coletivo, a pacificação e a restauração em relação aos acontecimentos pretéritos, ou seja, o passado sempre cobra a recomposição do que foi violentado, o fechamento de suas cicatrizes:

[...] essa felicidade (*Glück*) pressupõe a reparação do abandono (*Verlassenheit*) e da desolação (*Trostlosigkeit*) do passado. A redenção do passado é simplesmente essa realização e essa reparação, de acordo com a imagem de felicidade de cada indivíduo e de cada geração (LÖWY, 2005, p. 48).

Benjamin coloca como instrumento para a “redenção” o ato de lembrar, o qual tem a capacidade de impedir a injustiça de uma história infeliz que se cumpriu, da qual não cabe mais nenhum ressarcimento ou reconstrução. A característica importante da rememoração, assinalada pelo filósofo, radica em que esta não é um movimento que parte do presente para o passado, como habitualmente se descrevem os atos de memória. O presente, nomeado por Benjamin como o “agora” é o ponto em que passado e futuro se olham reciprocamente, ou seja, o presente é o ponto para onde ambos convergem.

³³ La originalidad de Benjamin se manifiesta en este trabajo de atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial.

No entanto, para crítico, o ato de lembrar as vítimas e as injustiças cometidas por si só não basta, é preciso haver também um ressarcimento, que virá pela libertação dos oprimidos. Portanto, a redenção é um ato que acontece no presente. A geração atual herda a tarefa messiânica de “recuperar” o passado e promover a justiça, somente dessa maneira os vencidos estarão em segurança, conforme explicitado na “tese 6”. Sobre isso, Michel Löwy comenta:

Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação - em hebraico, *tikkun* - do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar (2005, p. 51).

Em uma configuração linear temos o trinômio passado/presente/futuro. O presente se olhado da perspectiva do futuro transforma-se em passado, se visto da perspectiva do passado ele encerra o futuro. Talvez por isso Benjamin coloca o poder de transformação no presente. Este não é uma ponte entre um “antes” e um “depois”, mas, o grande modificador de um e de outro, no sentido de que pode ressignificar e apresentar uma nova interpretação dos fatos, uma versão da história que não seja a dos vencedores. Trata-se de um presente que “salva” o passado, na medida em que resgata o que se pode recuperar desse passado e dá voz ao que foi calado pelos dominadores. Ao libertá-lo, o presente salva a si mesmo e ao futuro.

No âmbito das ditaduras da América Latina, esse apelo de desmontar o discurso do poder dominante acerca dos acontecimentos históricos e revelar a narrativa dos oprimidos, teve espaço na chamada literatura de testemunho, cujo pilar é a narração de uma experiência, seja ela própria ou de terceiros. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 41), o testemunho constitui a transição entre memória e história.

Sobre essa literatura, na esfera das ditaduras do Cone Sul, Beatriz Sarlo (2007, p. 20) destaca que a condenação dos ditadores só foi possível por causa da recordação, materializada nos relatos das testemunhas e vítimas dos governos militares. Os atos de memória foram peças fundamentais, tanto do ponto de vista jurídico como de reconstrução do passado, uma vez que outras fontes foram destruídas pelo regime. Na transição democrática o Estado algumas vezes apoiou esse resgate mnemônico, mas, o incentivo permanente veio da própria sociedade e de suas organizações.

Dada a situação de violência e barbárie que marcou o século XX, surgiram obras em que o autor narra a situação traumática de diversos pontos de vista. Ora ele relata em primeira

pessoa, como testemunha que viveu a experiência de crueldade e decide contá-la por meio da narrativa ou da poesia, como fazem Primo Levi e Paul Celan. Ora reconta a partir da própria experiência e visão crítica da sociedade, ou de documentos e depoimentos de testemunhas diretas ou indiretas, construindo uma obra fictícia em que recria a situação de barbárie, a exemplo de Marta Traba, Cristina Peri Rossi, Juan José Saer, Roberto Bolaño, Sergio Chejfec, Mario Benedetti, entre outros. Ora um terceiro, letrado, assume a tarefa de narrar fielmente a experiência de outrem, cuja voz é representativa de uma comunidade oprimida e subalterna. São exemplos desse formato os livros, já mencionados no capítulo I desta dissertação, de Elizabeth Burgos Debray: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*, baseado nos depoimentos da índia guatemalteca de mesmo nome; e de Moema Viezzer: *Si me permiten hablar*, escrito a partir dos relatos de Domitila Barrios de Chungara trabalhadora das minas das comunidades de Catavi e Llalagua, Bolívia.

Os questionamentos hoje levantados em torno dessas obras abrange a narrativa de primeira pessoa e do terceiro que assume a tarefa de recontar pela testemunha direta, e versa sobre o teor de verdade indiscutível desses relatos, posto que, recordar abrange a recuperação de imagens passadas e envolve um ato de vontade que está sujeito a distorções, causadas pelas lacunas de memória, pelas emoções positivas ou negativas ligadas ao fato a ser recordado, sendo possível haver algum falseamento ou engano entre o evento acontecido e sua lembrança. Como então garantir a exatidão da memória, como assegurar que ela não está contaminada por fantasias, confusões, deformações, alucinações?

Assim, sobressai que, desde o mundo grego, memória e história andam par a par. Clio, a musa da história, é filha de Mnemósine, a deusa da memória. Todavia, essa descendência tem estado no centro de muitas discussões acerca da confiabilidade da memória como fonte da história.

Durante muito tempo, a história cultivou a pretensão de ser uma ciência apoiada em métodos e critérios objetivos, proclamava a separação entre sujeito e objeto de estudo em nome de um conhecimento histórico isento de subjetividade, construído a partir de uma postura neutra do historiador, cuja conduta manifestada era de um “observador analítico”. A reconstituição do passado obedecia às regras do método crítico historiográfico, visando estabelecer a Verdade. Por isso, a crítica histórica colocava a memória sob suspeita, questionando-lhe a fidelidade aos acontecimentos e exigindo-lhe o ônus da prova, ou seja, a confirmação do relato.

Nessa desconfiança, o que está em jogo é a evidência da Verdade, ou a identificação do quanto de ficção pode conter uma narrativa memorialística, uma vez que a rememoração,

seja espontânea ou buscada, é frágil e está sujeita a variações causadas por lacunas, imprecisão da imagem recuperada, emoções e sentimentos vinculados à memória do episódio lembrado.

Desse modo, a desvirtuação da memória pode ser involuntária (IZQUIERDO, 2011, p. 41-42), ou intencional, conforme Paul Ricoeur (2007, p. 93). Na memória manipulada – e também no esquecimento – ocorre o manuseio de conteúdos mnêmicos, de acordo com os objetivos que estão em jogo, com o intuito de forjar uma identidade tanto pessoal quanto coletiva. Trata-se, portanto, da memória e do esquecimento como instrumentos de poder, em que as deturpações do passado são operadas pela ideologia vigente, visando a legitimar os sistemas de autoridade. Para Ricoeur, a especificidade desse tipo de memória é a mobilização desta “a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade” (2007, p. 94), o que resulta no exagero de memória em determinadas sociedades e falta de memória ou excesso de esquecimento em outras.

Devido à proximidade entre memória e imaginação, o filósofo francês ressalta que à instabilidade da memória falseada outros fatores – ligados à fragilidade da identidade – comparecem para aumentar essa debilidade.

O primeiro fator de precariedade da identidade, apontado por Ricoeur, está relacionado com o intervalo temporal e com a resposta à pergunta “o que significa permanecer o mesmo através do tempo?” (2007, p. 94). Esse aspecto está relacionado com as noções de eu-mesmo (*idem*) e de si-próprio (*ipse*), ambas integrantes do conceito de identidade. Em outras palavras, inseridos na ideia de *idem* estão os sentidos de semelhança e de permanência no tempo; e na definição de *ipse*, o que é propriamente meu. Assim, a identidade individual se alicerça na constatação dos traços que se mantêm ao longo do fluxo temporal e se estes correspondem à essência do sujeito.

O segundo, refere-se à percepção do outro como uma ameaça, pois, a identidade pessoal não é inerente ao sujeito, mas algo que se constrói por meio das relações sociais; e o terceiro, diz respeito ao que Ricoeur denomina de “herança da violência fundadora” (2007, p. 95), pois, para o filósofo toda comunidade nasceu de uma relação primária com a guerra: “O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário [...]” (RICOEUR, 2007, p. 95).

Este último aspecto está relacionado com o fato de que em todo conflito existem dois lados: o do dominante e o do dominado, logo, um mesmo evento tem interpretações diferentes para ambos, significam vitória e derrota. Isso lembra a célebre frase de Walter Benjamin: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”

(1993, p. 225), o que significa dizer que a comemoração de um feito ocorre à custa de violência, sangue, destruição e deformação da cultura do povo oprimido.

Ricoeur considera ainda que essa dupla significação para um mesmo acontecimento é a responsável pelas “feridas reais e simbólicas” no campo da memória do grupo, da nação. Em resumo, a debilidade das identidades pessoais e coletivas decorre do seu caráter mediado – seja pelo transcurso temporal, pelo outro, ou pela versão do vencedor/vencido. Ou seja, haverá sempre a impossibilidade de um conhecimento direto, fazendo com que a compreensão ocorra pela via da interpretação, e por isso aumentam as possibilidades de deformações, intencionais ou não, e o processo pelo qual as identidades são estruturadas se alimenta da função narrativa presente na rememoração.

Em regimes totalitários, como os das ditaduras latino-americanas, as narrativas nacionais estão assentadas em grande parte em memórias/esquecimentos manipulados, em que os acontecimentos são manuseados de forma a atender às necessidades da ideologia dominante. Por conseguinte, a memória coletiva é falseada segundo as necessidades do presente, como observou Jacques Le Goff:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (1994, p. 427).

Ficam patentes, dessa maneira, as deficiências da memória como substrato da história e das identidades individuais e coletivas. Como então responder à pergunta: como saber se o que assimilamos como nossa história e identidade – individual e nacional – é de fato a recordação fiel, séria e verdadeira dos acontecimentos e a representação daquilo que realmente sou (somos)? Uma possível resposta pode ser o apelo benjaminiano de “escovar a história a contrapelo”, buscando no passado as vozes reprimidas dos excluídos e oprimidos. Benjamin não questiona a confiabilidade da memória dos vencidos, antes a considera um meio para alcançar a verdade soterrada sobre os escombros e ruínas da história proclamada pelos dominadores, entretanto, o filósofo põe em dúvida a credibilidade do discurso oficial.

Em certa medida, “escovar a história a contrapelo”, recuperando memórias ocultas, significa lutar contra o esquecimento intencionalmente provocado, é o nosso “dever de memória” não deixar que as atrocidades sejam esquecidas. No âmbito da memória arquivada, construir e preservar arquivos, dados, determinar datas celebrativas são atos mnemônicos que permeiam a vida em sociedade. Mas, quando se trata de períodos de

dominação, barbárie, em que a cassação dos direitos humanos prevalece – como ocorre nos governos autocráticos e repressivos – tem lugar uma imposição política de estabelecer o que deve ser lembrado e compartilhado, e quais acontecimentos devem ser “esquecidos”. Desse modo, vimos no transcurso da segunda metade do século XX crescer a demanda pelo resgate das memórias deliberadamente excluídas da narrativa oficial da história. Ricoeur (2007, p. 98) destaca: “É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração”.

Quando dos movimentos de restauração da democracia na América Latina, no início da década de 1980, presenciamos os governos de transição decretarem as leis de anistia – do grego *amnēstía*, “esquecimento”, cujo sentido dicionarizado significa “1. perdão geral. 2. *Jur.* Ato pelo qual o poder público declara impuníveis, por motivo de utilidade social, todos quantos, até certo dia, perpetraram determinados delitos, em geral políticos, seja fazendo cessar as diligências persecutórias, seja tornando nulas e de nenhum efeito as condenações” (FERREIRA, 1986, p. 125). Notamos que essa palavra possui aproximação com a raiz etimológica de “amnésia” (do grego *amnēsia*, “ausência de memória”). Essas leis de indulto possibilitaram aos oponentes dos governos militares reaverem seus direitos cassados, retomarem suas vidas interrompidas pela ditadura, contudo, também permitiram que os torturadores fossem “perdoados”. Essa medida de clemência não deixa de ser uma forma de “esquecimento obrigado”, cuja memória é, temporariamente, suprimida por decreto legal para que se possa dar lugar à restauração do tecido social roto pelos anos de repressão.

Todavia, a proibição de se falar no passado até pode ser sustentada por um grupo social ou pelo Estado durante certo tempo, porém, essa interdição não o elimina. Diz Beatriz Sarlo, “em condições subjetivas e políticas ‘normais’, o passado sempre chega ao presente” (2007, p.10). Disso resulta que nos últimos anos temos assistido o clamor social pela revisão dos pactos de perdão e esquecimento. Mas, deixar que as lembranças reprimidas, assumam o seu lugar no discurso histórico também não é tarefa fácil. Todorov ressalta que recuperar o passado é fundamental, no entanto, devemos ter cuidado em não deixar que ele regule o presente. “Seria de uma ilimitada crueldade lembrar continuamente a alguém os episódios mais dolorosos de sua vida; também existe o direito ao esquecimento” (TODOROV, 2000, p. 25).³⁴

³⁴ Sería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe el derecho al olvido.

Todorov destaca que o “esquecimento” tem que ser uma opção dos indivíduos, ou do grupo social, relembrar os eventos traumatizantes para poder controlá-los, atenuá-los, ou até mesmo conseguir deixá-los de lado para prosseguir com a vida de forma produtiva. Para Todorov, o excesso de memória contribui para manter os sujeitos prisioneiros das aflições e angústias do passado, que por sua vez governa o presente. Sem diminuir ou menosprezar o sofrimento e a importância dos acontecimentos pretéritos, pode-se optar pela rememoração com o intuito de compreender situações do presente e extrair um aprendizado. Assim, tem-se condições de não sucumbir à avalanche das dores vivenciadas.

Ou, sem negar a própria singularidade do evento, decido usá-lo, uma vez recuperado, como uma manifestação entre outras de uma categoria mais geral, e me sirvo dele como de um modelo para compreender novas situações com agentes diferentes. A operação é dupla: por um lado, como em um trabalho de psicanálise ou um luto, neutralizo a dor causada pela lembrança, controlando-a e marginalizando-a, mas, por outro lado – e é então que nossa conduta deixa de ser privada e entra na esfera pública – abro essa recordação à analogia e à generalização, construo um *exemplum* e extraio uma lição. [...]. Pode-se dizer, então, em primeira aproximação, que a memória literal, especialmente se é levada ao extremo, é portadora de riscos, enquanto que a memória exemplar é potencialmente libertadora (TODOROV, 2000, p. 31).³⁵

2.4 Escovando a história a contrapelo

De que maneira é possível redimir o passado, escavar entre os escombros para extrair a narrativa escondida nas dobras do esquecimento desejado pelos vencedores e mudar a memória coletiva? Realizando a crítica da história, responde Benjamin, removendo o véu que oculta o sofrimento das gerações que sucumbiram sob o poder do opressor. Esse trabalho não é passivo ou apenas reflexivo, ele pressupõe também uma ação de continuidade da luta pela libertação, empreendida por aqueles que nos antecederam, conforme aponta Löwy:

O poder messiânico não é apenas contemplativo - "o olhar voltado para o passado". É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória mas, como o lembra a tese I, trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso. "Éramos esperados na

³⁵ O bien, sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte —y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública—, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección.[...]. Se podrá decir entonces, en una primera aproximación, que la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora.

terra" para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador (2005, p. 53).

Em resumo, a historicidade, compreendida como a atuação do indivíduo no papel de agente no processo histórico, é diametralmente oposta à definição de historicismo, em que é a história, segundo leis próprias, que faz o homem. Walter Benjamin contrapõe ao discurso linear e positivista da historiografia, a serviço da classe dominante, a visão de que a história é singular e cabe ao cronista (o narrador da história) relatar os acontecimentos na sua especificidade, sem fazer distinção ou seleção entre eventos vulgares ou notáveis.

Para o filósofo não existe uma história pronta e acabada. A história dos vencedores, que pretende impor a versão oficial dos acontecimentos, na realidade disfarça e oculta a luta de classes. Tudo na história é relativo, ela vive um contínuo processo de ser recontada e com isso abre um leque de “ocorrências possíveis” que poderiam ter sido levadas a termo no presente, se a classe dominante não tivesse imposto o seu discurso. Logo, por trás da versão asséptica e homogênea dos dominadores, existe a versão dos dominados, feita de caos, derrotas, humilhações, ruínas e catástrofes.

O historiador benjaminiano tem o importante de papel de investigar minuciosamente a versão oficial da história e remover os destroços do passado, remexer as ruínas para revelar o discurso sufocado dos oprimidos. A isso Benjamin chamou “escovar a história a contrapelo”, tarefa do historiador materialista.

Benjamin considera a história como algo em construção, sempre inacabada e que poderá ser constantemente recontada e reescrita sob outro ponto de vista. Ela não tem um ponto de origem e caminha na linearidade, pelo contrário, faz-se a partir da diferença, da desconstrução, da revolução e dos destroços que estão no caminho. Cabe aos indivíduos não se acomodarem e nem conformarem com a versão oficial dos fatos passados, mas se empenharem – seja pela rememoração, pela investigação documental ou outros meios – na busca da verdade que foi encoberta e calada, impedindo assim que os opressores continuem a ter êxito. “E esse inimigo não tem cessado de vencer”, diz o filósofo (BENJAMIN, 1993, p. 225).

Portanto, conhecer a versão oculta da história é essencial para interpretá-la corretamente e também para fortalecer a luta contra o poder dominante. Segundo aponta Gagnebin (1993, p. 8.), foi a crença na versão histórica oficial – assentada na convicção de que a sociedade evolui continuamente em direção a melhores condições de vida, favorecidas pelos os avanços científicos e tecnológicos - que impediu a correta avaliação dos malefícios

que estavam sendo gestados pelo fascismo e, conseqüentemente, impediu qualquer oposição eficaz àquele.

Em Benjamin, o passado – e também o presente e o futuro – é uma categoria aberta, não existem fatos consumados do quais não cabem mais nenhum tipo de revisão, nem tampouco um futuro promissor ou exitoso assegurado pela via do progresso. Por isso, ele advoga que a conduta do historiador materialista deve ser imparcial e narrar os eventos “sem distinguir entre os grandes e os pequenos” e levar “em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1993, p. 223).

A abertura do passado quer dizer também que os chamados ‘julgamentos da história’ não têm nada de definitivo nem de imutável, o futuro pode reabrir os dossiês históricos ‘fechados’, ‘reabilitar’ vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados ‘utópicos’, ‘anacrônicos’ e ‘na contracorrente do progresso’. Dessa maneira, a abertura do passado e a do futuro estão estreitamente associadas (LÖWY, 2005, p. 158).

Todavia, ainda que o historiador persiga o ideal de agir com a imparcialidade científica, mesmo buscando abarcar tudo o que aconteceu, entendemos que alguma seleção será ou terá que ser feita. Haverá sempre algo que ficará de fora da narração e esta se realizará a partir de um lugar, de um ponto de vista, portanto, a imparcialidade e a totalidade defendida por Benjamin são também uma utopia.

Ao pensamento benjaminiano, aportamos também a posição crítica defendida por Fredric Jameson, qual seja a de que tudo é histórico e social (1992, p. 18). O crítico norte-americano argumenta “em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários” (1992, p. 15), pois esta tanto proporciona um viés de leitura e interpretação quanto uma forma de conceber a história em suas diferentes vozes – a dos dominadores soa alta e clara; e a dos oprimidos, sussurrada ou silenciada. Notamos aqui uma aproximação com o conceito de história de Benjamin:

Na verdade, de uma vez que, por definição, os monumentos culturais e as obras-primas que sobreviveram tendem necessariamente a perpetuar uma única voz nesse diálogo de classes, a voz de uma classe hegemônica. Eles não podem ocupar um lugar relacional no sistema dialógico sem a restauração ou reconstrução artificial da voz a que inicialmente se opunham, uma voz em grande parte abafada e reduzida ao silêncio, marginalizada, cujas palavras foram espalhadas pelo vento ou reintegradas na cultura hegemônica (JAMESON, 1992, p. 78).

Em sua teoria do inconsciente político, Jameson atribui a voz dominante ao vencedor, cuja fala sobressai, contudo, é possível identificar a voz reprimida e escondida dos vencidos que jaz inconsciente, soterrada sob a superfície textual. A hermenêutica do inconsciente político visa libertar, tornar aparente essa voz calada que está presente no “inconsciente” do texto, cujo traço distintivo é político. Em outras palavras, trata-se de fazer aflorar à superfície do texto a realidade não manifestada, encoberta pela luta de classes, ou seja, é ao mesmo tempo um resgate e uma interpretação política do que está oculto.

Jameson, como Benjamin, também parte do marxismo para elaborar sua “teoria do inconsciente político”, a qual considera a arte produzida – textos ou objetos culturais – como um ato social simbólico, ideológico, “com a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (1992, p. 72).

O crítico norte-americano considera que o método dialético proposto por Marx – qual seja, o de analisar determinados fenômenos históricos e identificar os componentes que são responsáveis pela origem, desenvolvimento/transformação e desaparecimento dos fatos, e assim poder compreender o fluxo da história – como a melhor chave de leitura para demonstrar o vínculo entre literatura e sociedade.

Essa interpretação, entendida como reescritura de outro texto – histórico ou ideológico –, jaz sob a superfície do texto em estudo e não se mostra de imediato. Esse subtexto não se confunde com o contexto da realidade da obra, nem com a narrativa histórica tradicional. Ele é sempre reelaborado a partir da obra analisada. Todavia, o texto ou objeto cultural mantém ligação com a realidade e, no ato de interpretar, esta não pode ficar “fora do texto e à distância” (JAMESON, 1992, p. 74).

A visão de que o político perpassa todas as relações humanas é também compartilhada por Eduardo Galeano (2012):

A política está implícita em tudo, é o conjunto de relações entre o poder e o povo, e, portanto, está em cada um dos pequenos atos da vida diária de cada uma das pessoas. Sem saber fazemos política, como falava em prosa esse personagem de Molière, sem saber que falava Prosa. Para mim, tudo é e não é política, há uma carga evidente de política em tudo o que acontece. E, portanto, também na literatura que transmite cada coisa que ocorre, ou que as revela. Não há nenhum ato de vida de qualquer pessoa que possa estar inteiramente separado da política, nem mesmo um sonho. Todos os sonhos têm alguma relação, ainda que seja remotíssima, como o que é o poder, com o que são as estruturas do poder, com as relações entre a realidade e o desejo, entre a liberdade e o medo. Tudo isso é político também. [...].³⁶

³⁶ La política está implícita en todo, es el conjunto de relaciones entre el poder y la gente, y por lo tanto está en cada uno de los pequeños actos de la vida cotidiana de cada una de las personas. Hacemos política sin saberlo, como hablaba en prosa ese personaje de Molière, sin saber que hablaba Prosa. Para mí todo es y no es política,

Benjamin, nos ensaios “Melancolia de esquerda” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, também deixa explícito que as interações entre texto e contexto são uma característica da poesia moderna, que tem no político o seu elemento de destaque.

Criticando o poeta Erich Kästner, Benjamin (1993, p. 73) opõe a poesia que se pretende combativa – mas que na realidade perpassa superficialmente os problemas sociais, “pois o autor é tão impotente para atingir, com seus acentos rebeldes, os despossuídos, quanto, com sua ironia, os industriais” (1993, p. 74) –, à poesia política, esta concentrada na tensão entre os despossuídos de tudo e os abastados em excesso, da qual emana a reflexão e a ação e cuja expressão encontramos na obra de Brecht e Baudelaire.

Com relação a Mario Benedetti, entendemos que sua produção poética do período da ditadura é política e histórica, posto que, por seus temas, ela politiza a palavra e apresenta outra noção de “verdade” que é diferente da versão histórica oficial. O alvo de sua denúncia são os atos praticados pelo Estado e seus representantes contra a população; ou seja, àqueles que estavam encarregados de proteger as pessoas, os direitos civis, as instituições e que descumpriram criminosamente esse compromisso.

Dessa forma, compreendemos que a proposição de Walter Benjamin ao materialista histórico – qual seja, a de “fazer saltar pelos ares o continuum da história” (1993, p. 231) e ouvir os “ecos de vozes que emudeceram” (1993, p. 223) –, também se aplica à literatura. Se o passado contém histórias que não foram ouvidas, estas precisam ser (re)contadas. Está nos domínios da literatura, conforme afirmou Aristóteles acerca do poeta (2007, p. 43), narrar o que poderia ter acontecido. A ficção pode apresentar outra versão ao preencher as lacunas que o discurso oficial ocultou. Benjamin apontou em *O narrador* a impossibilidade de narrar a experiência traumática, como se a linguagem fosse insuficiente para descrever os atos de crueldade, entretanto, Beatriz Sarlo ressalta que a literatura pode trazer uma “figuração do horror artisticamente controlada” e “representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa” (2007, p. 118).

Embora o texto literário seja um produto do trabalho do homem e como tal, além de ser uma criação pessoal, possui traços – sociais, culturais, econômicos, políticos, ideológicos, etc. – do contexto em que foi produzido e disseminado, ele não constitui a representação fiel de eventos reais, relações sociais e estados de ânimos individuais. Trata-se de uma recriação

hay una carga evidente de política en cada cosa que ocurre. Y por lo tanto, también en la literatura que transmite cada cosa que ocurre, o que las revela. No hay ningún acto de la vida de nadie que pueda estar enteramente divorciado de la política, ni siquiera un sueño. Todos los sueños tienen algún parentesco, aunque sea remotísimo, con lo que es el poder, con lo que son las estructuras del poder, con las relaciones entre la realidad y el deseo, entre la libertad y el miedo. Todo eso es político también.[...].

estética de tudo que comporta a realidade, expressando por meio da linguagem as percepções capturadas pelo autor, capazes muitas vezes de explicar e esmiuçar sentimentos e pensamentos que estão subjacentes aos variados discursos, à realidade histórica, bem como à ideologia que a enforma, revelando a complexa imbricação de relações entre o texto e o contexto.

CAPÍTULO 3 - A VOZ DO POETA

Somos realidade e somos palavra.
Também somos muitas outras coisas, mas
quem duvida que ser realidade e ser
palavra são duas apaixonantes maneiras
de ser homem.
(BENEDETTI, 1993b, p. 82) ³⁷

Resulta inegável que toda produção humana, incluindo a artística, está inserida em um momento histórico de uma determinada sociedade. E com a literatura isso não poderia ser diferente. Nela, ficção e realidade se misturam e se confundem. A gênese do texto literário depende da habilidade de criação e reinvenção do seu autor, que buscará no imenso acervo, acumulado por suas experiências e vivências como ser social, o material que por meio da palavra será convertido em literatura. De onde se pode dizer que por mais ficcional que seja um texto, este sempre, na sua origem, parte de elementos da realidade e do contexto social do autor.

Todavia, a literatura não se limita a ser apenas uma representação literal da realidade, ela recria o real e nesse processo mostra, destaca, particulariza, ilumina os detalhes do objeto e do sujeito. Em outras palavras, a literatura não é uma simples narrativa de acontecimentos, nisso diferencia-se do registro da história. Portanto, o movimento que a literatura realiza é de ampliação dos significados e revelação da multiplicidade:

A realidade condiciona o ânimo, e este, ao gerar a palavra, expurga a realidade; mas a expurga modificando-a, tornando-a mais brutal ou mais etérea, menos inclinada ou mais soterrada, ou seja, imaginando-a, e convertendo-a, ao imaginá-la, em outra realidade que é fictícia (BENEDETTI, 1993b, p.75).³⁸

Leyla Perrone-Moisés assinala que “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102), talvez por colocar em palavras o indizível. Para o bem e para o mal, a literatura “des-vela” o mundo. Ora completa,

³⁷ Somos realidad y somos palabra. También somos muchas otras cosas, pero quién duda que ser realidad y ser palabra son dos apasionantes maneras de ser hombre.

³⁸ La realidad condiciona el ánimo, y éste, al generar la palabra, expurga la realidad; pero la expurga modificándola, haciéndola más brutal o más etérea, menos rampante o más soterrada, o sea, imaginándola, y convirtiéndola, al imaginarla, en otra realidad que es artificio.

harmonizando as lacunas do real e compensa o que falta para tornar a realidade satisfatória. Ora expõe cruamente, dolorosamente, as terríveis fissuras da realidade.

A literatura sempre poderá nos comunicar o que poderia ser, o que está oculto e o que foi silenciado e revelar outra narração, diferente da versão oficial. Afirma ainda a mesma autora que

na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104).

Esse aspecto da literatura como meio de revelação daquilo que está encoberto vai ao encontro do pensamento de Walter Benjamin expresso nas teses *Sobre o conceito de história*. Na “tese 2”, Benjamin (1993, p. 223) diz que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção”. Conhecemos pouco o passado, apenas o que descrevem as autoridades e, na visão benjaminiana, o outro lado clama por ser conhecido. A historiografia oficial, com a sua interpretação pronta e acabada dos fatos se equipara à infelicidade. Libertar (salvar) o passado - imagem da felicidade - traz à luz o relato dos que perderam a batalha, dos excluídos, dá voz aos esquecidos.

Na “tese 7”, Walter Benjamin diz que o investigador historicista estabelece uma relação empática com o ganhador. Isto quer dizer que a história será aquela ditada pelos dominadores e, do embate entre vencedores e vencidos, resta o que se tomou do inimigo: os bens culturais. Os vitoriosos impõem não só o seu discurso como a sua cultura. Por isso, esse processo é sempre um retrato da selvageria. A cultura predominante assenta seus alicerces sobre a cultura dos derrotados, soterrando-a, e esse abafamento ocorre à custa de violência, destruição e deformação, as quais, por sua vez, são traços da barbárie.

Para Benjamin, a exposição dos governantes é sempre reducionista, parcial e narrada sob determinado viés, o daqueles que detêm o poder, portanto, perpetua o pensamento hegemônico. Daí o apelo benjaminiano para “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1993, p. 225), anulando os efeitos da narrativa histórica dos grupos triunfantes e afastando a catástrofe que seria o esquecimento, a amnésia, “pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (BENJAMIN, 1993, p. 224).

Nesse processo de desnudamento da narração histórica autorizada, e contra o “esquecimento” desejado pelos opressores, a memória é um instrumento valioso na revelação

das faces ocultas da história. O poeta, assim como o historiador marxista, é o sujeito que não “estabelece uma relação empática com o vencedor” (BENJAMIN, 1993, p. 225) e não participa do “cortejo triunfal” em que são carregados os despojos que chamamos “bens culturais”. O poeta é o *flâneur* que tudo observa e expõe na sua poesia as ruínas e os testemunhos da opressão perpetrada pelos dirigentes, pois, ao lado da história e memórias oficiais existe também uma história e memória secundárias, forjadas na contramão da narrativa hegemônica.

O poeta é aquele que também narra os acontecimentos. Nesse relato, “memória” e “esquecimento” se alternam e se combinam, são faces da mesma moeda. Ao contar a sua experiência dos fatos sociais e históricos por meio de sua poesia, não envereda pela autobiografia ou pela historiografia, antes resgata a voz oculta dos oprimidos. Seu papel consistiria, portanto, em revelar por meio da escrita poética a “face hipocrática”³⁹ da história como paisagem original cristalizada (BENJAMIN, 1984, p. 188). Será então por meio da escrita – esse espaço privilegiado – que o historiador retirará a máscara mortuária do passado, expondo a fala opressora dos poderosos. O poeta, como historiador e o trapeiro, recolhe das ruínas e do lixo da sociedade a matéria da sua construção poética:

Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam o seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; a atitude, a própria tarefa são idênticas nos dois. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade, à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça (BENJAMIN, 1995, p. 78).

Só através de alguém que não pactua com a homogeneidade do discurso dos governantes, conseguimos entender o compromisso social e político do poeta Mario Benedetti, cuja produção literária é um testemunho dessa postura ativa e crítica. O próprio escritor, no poema “*Soy un caso perdido*” (BENEDETTI, 2000b, p. 41), declarou-se incapaz de ser imparcial ou neutro diante dos acontecimentos:

[...]
86 como parece que não tenho remédio⁴⁰
87 e estou definitivamente perdido
88 para a frutífera neutralidade

³⁹ Face hipocrática – expressão característica do rosto dos agonizantes, descrita com precisão por Hipócrates, médico grego considerado o “pai da medicina”. É a perda da energia vital que se verifica em doentes terminais (DICIONÁRIO..., 2009).

⁴⁰ Neste capítulo, optamos por numerar os versos para facilitar a remissão em algumas análises.

89 o mais provável é que siga escrevendo
 90 contos não neutrais
 91 e poemas e ensaios e canções e romances
 92 não neutrais
 93 mas alerta que será assim
 94 ainda que não tratem de tortura e prisões
 95 ou outros assuntos que aparentemente
 96 resultam insuportáveis para os neutros
 97 será assim ainda que tratem de borboletas e nuvens
 98 e duendes e peixinhos.

Benedetti não consegue ver o papel do intelectual distanciado do ato de denúncia e solidariedade para com aqueles que sofrem. Observa que na literatura da América Latina não havia nada que se equiparasse à influência da realidade (BENEDETTI, 2013a, p. 11). Destaca ainda que, no Cone Sul, pensar sobre a existência não implica preocupação ontológica – isto é, questionar-se sobre o sentido do ser –, mas, encerra uma preocupação etimológica, “existência” no contexto da violência dos governos ditatoriais significava o que estava à mostra, presente no cotidiano das pessoas. Diz o poeta:

[...] O que está aí em nossos países são as cinquenta mil vidas que custaram aos nicaraguenses livrarem-se dos Somoza, os quarenta mil mortos em El Salvador nos últimos três anos, ou a terrível média de um assassinato político a cada cinco horas na Guatemala. O que está aí são os milhares de desaparecidos no Cone Sul (Benedetti, 2013, p. 11-12).⁴¹

E àqueles que criticam os poetas sensibilizados pelo que ocorre no seu entorno, afirmando que a preocupação social diminui ou elimina a qualidade literária e leva o escritor ao esquematismo, à pobreza temática e formal, Benedetti lembra que o componente social sempre esteve presente na arte ao longo do tempo e cita textualmente Picasso:

O que você acha que é um artista? Um imbecil que não tem mais que olhos se é pintor, que ouvidos se é músico, que uma lira em cada compartimento do coração se é um poeta? Não, o artista é também um ser político, alguém que sempre está alerta para o desenrolar dos acontecimentos no mundo, sejam lancinantes, ardentes ou doces, e a partir deles, configura-se completamente a si mesmo. Como é possível perder o interesse pelas outras pessoas? Em função de que olímpica indiferença podia ser possível afastar-se de uma vida que os outros nos dão com tal abundância? (BENEDETTI, 2013, p. 13).⁴²

⁴¹ [...] lo que está ahí en nuestros países son las cincuenta mil vidas que costó (sic) a los nicaraguenses desembarazarse de los Somoza, los cuarenta mil muertos de El Salvador en los últimos tres años, o el terrible promedio de un asesinato político cada cinco horas en Guatemala. Lo que está ahí son los miles de desaparecidos en el Cono Sur.

⁴² ¿Qué creéis que es un artista? ¿Um imbecil que no tiene más que ojos si es pintor, que oídos si es músico, que una lira en cada compartimento del corazón si es poeta? No, el artista es también un ser político, alguien que siempre está alerta ante los acontecimientos que se desarrollan en el mundo, sean desgarradores, ardientes o dulces, y que a partir de ellos, se configura por completo a sí mismo. ¿Cómo es posible desinteresarse de los

O poeta entende que a literatura, mesmo a que se pleiteia engajada e comprometida com as questões do seu tempo, deve zelar por manter sua autonomia criativa, expressiva e crítica. Os escritores ao se afiliarem a uma tendência ideológica correm o risco de perderem a independência de pensamento e passarem à condição de porta-vozes dos interesses e das causas político-partidárias. Assim, todo autor que pretende colocar a literatura a serviço da política está fadado ao fracasso como escritor, deixou de fazer literatura para realizar panfletagem e, possivelmente, não deixará um legado de valor literário.

Mario Benedetti em vários momentos demonstrou essa preocupação em não transpor os limites que separam a literatura da campanha política. Para o poeta sempre esteve muito claro que a literatura se nutre da realidade, porém, a ultrapassa. Ela pode ser um instrumento de denúncia social, um espaço de crítica, contudo, sem abdicar dos elementos que a caracterizam como criação e arte da palavra. Essa postura transforma o texto em algo não datado, torna-o uma escrita que comunica literariamente um valor, o qual transcende a história, a ideologia e a política do tempo de sua criação. Dessa forma, sujeitos de diferentes épocas e culturas realizam leituras e releituras que identificam novos significados, destacam “estranhamentos”, provocam inquietações e trazem à superfície detalhes das relações humanas e sociais.

3.1 Olhar do anjo da história

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso.
(ANDRADE, 1977, p. 183)

Sobre a relação entre poesia e história, Octávio Paz, no texto *A consagração do instante*, diz que a segunda “é o lugar de encarnação da palavra poética” (1982, p. 227). O poeta mexicano observa que o poema tem sua existência assentada na palavra, com a qual estabelece uma luta intensa para levá-las a significar além de si mesmas, isto é, ultrapassar seu significado referencial e fazê-las se aproximar do indizível. Esse embate seria o que

demás? ¿En función de qué olímpica indiferencia podría ser posible apartarse de una vida que los demás nos aportan con tal abundancia?

caracteriza o poema como algo singular, raro e indivisível e, ao mesmo tempo, “como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas” (PAZ, 1982, p. 225). Portanto, palavra e história são seus pilares.

Contudo, ressalta o autor, a história não é uma fôrma que limita o significado do poema, mas este “não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (PAZ, 1982, p. 226). O texto poético se nutre da palavra comum e a palavra poética ajuda a fundar a sociedade e suas instituições. Logo, a relação entre poesia e historiografia é uma via de mão dupla, constitui-se de situações, objetos, indivíduos, todos interligados e mediados pela palavra que confere sentidos. O poema é sempre um produto social e também um testemunho histórico:

Os amores de Safo, a própria Safo, são irrepetíveis e pertencem à história; mas seu poema está vivo, é um fragmento temporal que, graças ao ritmo, pode se reencarnar indefinidamente. Faço mal em chamá-lo de fragmento, pois, é um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico, que já não é passado nem futuro, mas presente... E essa virtude de ser para sempre presente, por cuja obra o poeta escapa à sucessão e à história, liga-o mais inexoravelmente à história. Se é presente, só existe nesse aqui e agora de sua presença entre os homens. Para ser presente o poema necessita se fazer presente entre os homens, encarnar na história (PAZ, 1982, p.228).

A poesia, por conseguinte, tem a capacidade de perdurar no tempo, embora não possa se furtar do movimento de mudança a que as coisas estão sujeitas no transcurso da história. O poema se mantém vivo porque sempre é atualizado pelas novas (re)interpretações que surgem no instante em que as leituras acontecem. O que uma composição lida hoje, à luz do século XXI, pode nos comunicar acerca do momento histórico do século VII a. C – período em que Safo viveu – ou de uma época mais recente, como as ditaduras latino-americanas? A resposta talvez resida no fato de que a poesia ultrapassa o contexto cronológico-documental e, para usar uma imagem benjaminiana, explode o *continuum* da versão positivista da história (BENJAMIN, 1993, p. 230), que é o discurso da classe dominante. Ao revelar os elementos descartados e as vozes reprimidas pela versão oficial, o texto poético permite reescrever literariamente os acontecimentos. Assim, o poema despreza a organização discursiva linear do tempo “homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1993, p. 231), e (re)apresenta as ocorrências sob a forma de livre associação, recolhendo seu material das ruínas acumuladas no processo de dominação e, desse modo, pode desmentir a voz oficial e combater seus silêncios e proibições.

Trazendo essa reflexão para a poesia de Mario Benedetti, consideramos que através do poema pode-se registrar o passado, obrigando as palavras a irem além dos seus significados

usuais e, de forma condensada, contarem-nos a história de um período. O próprio poeta entendia que “A poesia e as canções são compostas de palavras, e é notório que as palavras, seja em brevíssimos lampejos ou em amplas espirais, narram e revelam o acontecer da história.” (BENEDETTI, 2013a, p. 5).⁴³

3.1.1 Narrar em poesia

Habitualmente se fala de narração, quase sempre associada à prosa, dentro de um trabalho que estuda e analisa a poesia épica. Em uma visão superficial, “contar” seria incompatível com a especificidade da voz lírica, centrada no elemento subjetivo, no mundo interior do poeta. Contudo, tomamos aquela no seu sentido mais extenso: como sucessão de imagens que, de modo conciso, apresentam e relatam um acontecimento ou até mesmo um conjunto deles. Consideramos que a poesia lírica pode ser também uma narrativa do ponto de vista do “eu” lírico, como acontece com a poesia épica.

Logo, entendemos que a condensação de imagens ou mensagens que se verifica no texto poético não impede a manifestação do teor testemunhal na lírica. Adorno compreende que a visão da lírica tradicional que tomava o poema apenas como expressão de uma subjetividade, de um estado de ânimo, totalmente desvinculado das “engrenagens” sociais, está ultrapassada. O crítico registra que o poema não deve ser um repositório de teses sociológicas, mas o social que ele apresenta deve trazer “algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2012, p. 66).

Essa opinião se coaduna com a de Antônio Cândido, para quem – no que tange a análise e interpretação da obra – o ambiente social não possui um valor causal e nem é parte de algo exterior. Para esse autor, o contexto, como parte integrante da obra, constitui um dos seus elementos internos, exercendo uma função e um papel na estrutura daquela, tal como o filósofo da Escola de Frankfurt a entendia também.

Adorno considera que se deve sempre indagar pelo teor social da obra de arte. Para ele, a sociedade é uma “unidade em si mesma contraditória” (2012, p. 67), e o objetivo da

⁴³ La poesía y las canciones constan de palabras, y es notorio que las palabras, ya sea en brevísimos destellos o en amplias volutas, narran y revelan el acontecer de la historia.

interpretação da lírica consiste na identificação de como a totalidade social se configura na obra e em que medida esse todo é respeitado ou extrapolado.

Entretanto, essa interpretação deve ser imanente, a própria obra deve fornecer os elementos de análise, os conceitos sociais não devem ser atribuídos ao texto de fora para dentro, “nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais” (ADORNO, 2012, p. 68).

Nessa vinculação entre poesia e contexto, há uma questão importante que deve ser lembrada: em 1949, Theodor Adorno coloca a questão de que escrever poesia depois de Auschwitz configuraria um ato bárbaro. Certamente, este não quis com isso dizer que a beleza e o lirismo do texto poético eram uma afronta ao sofrimento extremo infligido pelos nazistas aos prisioneiros dos campos de concentração.

Essa declaração, inserida no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (2002, p. 61), revela a preocupação do autor com a possibilidade de a arte vir a se tornar apenas entretenimento, manipulação da indústria cultural capaz de promover o esquecimento, principalmente, do extermínio judaico na Segunda Guerra Mundial.

Frente ao estado de barbárie e violência dos conflitos do século XX, principalmente o genocídio praticado pelo nazismo, Adorno se importava em estabelecer uma crítica à cultura que privilegia a distração, banaliza e vende essas experiências extremas como espetáculo. Essa crítica à brutalidade dos conflitos, aos governos autocráticos, ao capitalismo industrial – capaz de transformar tudo em mercadoria – levou o filósofo a repensar os conceitos de arte herdados do idealismo alemão, notadamente de Hegel⁴⁴.

A fundamentação do pensamento adorniano vem da história, o que representa um entendimento de que o capitalismo e a crueldade dos conflitos levam a desumanização das relações humanas e suas expressões, incluindo a artística.

A estetização da guerra poderia, na visão de Adorno, tornar a violência dos campos de extermínio algo assimilável, passível de se conviver. O tratamento que as produções artísticas, principalmente da indústria da diversão, davam a esse tema aumentava o risco de redução ou

⁴⁴ A base do pensamento teórico desse autor vem da metafísica, e no que diz respeito à poesia lírica, ele entendia que esta era a expressão da alma humana, e até mesmo os conteúdos mais concretos e palpáveis deveriam ser o reflexo da subjetividade do poeta, suas reflexões, emoções, ideias e intuições.

eliminação da repulsa e da indignação da sociedade pelos atos excessivos cometidos em nome da supremacia racial ariana.

Ele entende que a arte deve ter autonomia, no sentido de fazer oposição às manifestações culturais que sejam apenas entretenimento, isto é, que promovam apenas a distração e a alienação, impedindo a reflexão e análise críticas. Adorno compreende que a lírica pode ser um instrumento de julgamento não só das situações de violência, coerção e tirania, como também da tendência da sociedade atual de transformar tudo, até mesmo valores tidos como espirituais, em objeto e mercadoria.

Portanto, chama a atenção para a capacidade da estética lírica transformar o feio, o horrível em algo belo e, nesse sentido, ele considera um ato bárbaro escrever um poema após Auschwitz. Para o crítico era fundamental que o homem não esquecesse Auschwitz e muito menos esmaecesse as cores da selvageria ao ponto de conviver com isso pacificamente. Nesse papel de resistência e manutenção da memória, a arte tinha uma importância crucial, porém, nenhum prazer estético poderia advir das brutalidades das ações nazistas. Nesse caso, a dimensão ética superaria sempre a dimensão estética: “[...] ‘Auschwitz’, como emblema do intolerável, [...] domina de sua sombra de cinzas a reflexão estética. A instância ética, que nasce da indignação diante do horror, comanda, pois, sua elaboração estética” (GAGNEBIN, 2003, p. 101).

Depois das enormes crueldades praticadas contra a vida nos campos de concentração nazistas, Adorno considerava que a existência de Auschwitz corrompia a razão, a sensibilidade e a expressão humanas, incluindo a artística. A percepção do indivíduo como ser dotado de intelecto e alma tinha sido abalada na sua dimensão mais profunda. O corpo e o espírito do homem, tanto do opressor quanto do oprimido, foram violentados de tal forma que não se podia mais reconhecer a sua humanidade.

A ferocidade dos atos praticados nos campos de trabalhos forçados e, principalmente, nos campos de extermínio da Segunda Guerra Mundial, deixou os indivíduos perplexos, atônitos, sem palavras para descrever as ações de barbárie praticadas por um ser humano contra outro de sua mesma espécie. Restou-nos o espanto, a desilusão e a paralisação que nos acomete diante de ações que revelam um estado de selvageria extrema perpetrado pelo homem.

Sem saber como explicar, temos que lidar com o silêncio e, em um primeiro momento, parece que as palavras são insuficientes para expressar e tornar inteligível o horror ou manifestar a indignação.

Contudo, paradoxalmente, a elaboração e compreensão dessa situação-limite só são possíveis pela mediação da palavra e pela recordação do fato vivido. A linguagem possibilita a identificação e reconstrução dos sentidos que foram fragmentados. A vida que continua exige que a mudez seja rompida e talvez só a arte consiga expressar o pavor, a monstruosidade, a catástrofe e o sofrimento.

A lírica depois de Auschwitz só pode ser constituída de silêncios, posto que a voz humana tornou-se insuficiente para expressar as atrocidades vivenciadas, presenciadas. O sujeito lírico pleno, inteiro, tal como concebia Hegel, teve a sua integridade cindida, violada, e a linguagem é incapaz de dar conta dessa experiência, restaria ao poeta tentar ultrapassar essa incomunicabilidade.

Através dessa chave de leitura podemos compreender a lírica de Mario Benedetti, como uma tentativa de superar o indizível e comunicar os horrores da ditadura. O poeta tinha uma preocupação social e política como cidadão montevidiano e considerava que a arte - em todas as suas formas -, poderia ser um instrumento de transformação e luta por um mundo mais justo.

Assim, o que aguça nosso interesse é o trabalho poético quanto ao contexto histórico das ditaduras no Cone Sul, mais especificamente no Uruguai. Observamos que os poemas de Benedetti “narram” uma vivência (*erlebnis*) – no sentido benjaminiano de experiência individual, privada, solitária. Ao mesmo tempo trazem uma leitura dos aspectos histórico-sociais que impactam na coletividade, posto que todo relato de um evento-limite envolvendo a violência praticada pelo Estado ultrapassa o meramente individual e acaba por narrar também as vicissitudes de uma sociedade.

A legibilidade da poesia de Benedetti está assentada justamente no tom narrativo dos poemas e isso também representa um ato de subversão em relação às convenções da lírica. A densidade dos significados, do simbólico e do poético não são diminuídos por causa dessa aproximação à prosa, pelo contrário, o poeta, ao colocar em cena a voz dos oprimidos, transforma-se em “doador de sentidos”, recupera o poder revolucionário da palavra poética, e se contrapõe à “ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas” (BOSI, 2010, p. 163).

O contexto das ditaduras na América Latina manifesta-se na obra benedettiana tanto de forma explícita, fazendo menção a episódios reais, quanto de maneira transfigurada pela voz lírica ao falar de silêncios, torturas e mortes. Todavia, a elaboração poética ressignifica os acontecimentos e destaca aspectos que escapam à historiografia, conforme observamos nos

poemas “*Muerte de Soledad Barret*” (BENEDETTI, 2008, p. 123) e “*Zelmar*” (BENEDETTI, 2000a, p. 48).

O primeiro poema, como já assinala o título, traz o episódio da morte de Soledad Barret (FERRAZ, 2009; CAPRIGLIONE, 2012), a bela militante paraguaia que, desde 1971, estava no Brasil e participava da resistência ao regime militar. As informações paratextuais⁴⁵ dizem que ela foi sequestrada, torturada e morta no Recife, em 1973, aos cinco meses de gravidez, após ter sido delatada ao delegado Sérgio Paranhos Fleury (DOPS) por José Anselmo dos Santos, conhecido como cabo Anselmo. Este era seu companheiro e pai do filho que estava esperando. Ex-militar e guerrilheiro, depois de preso e torturado pelos militares, Anselmo aceitou desempenhar o papel de agente duplo infiltrado em grupos de esquerda e entregou os parceiros de luta.

Esse fato entrou para a história oficial como “o massacre da chácara São Bento” e a versão da ditadura disse ter sido um confronto armado entre seis “terroristas”, integrantes do grupo guerrilheiro Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), e a equipe de Fleury. Entretanto, há também a variante de que se tratou de um extermínio calculado, uma cena montada. Testemunhas apontam que Soledad Barret Viedma e a tcheca Pauline Reichstul foram sequestradas em plena rua, no Recife, e os demais companheiros igualmente teriam sido retirados de suas residências ou trabalho.

O poema inicia com uma referência ao período em que Soledad Barret viveu no Uruguai e desenha seu perfil militante ao mencionar o episódio do sequestro que sofreu na adolescência (julho/1962), promovido por membros de um grupo neonazista. Nessa época, ela desempenhava atividades como dirigente estudantil, e os sequestradores quiseram obrigá-la a exaltar Hitler e a negar sua simpatia por Fidel Castro. Como Soledad opôs resistência, eles gravaram em sua pele, com navalha, a cruz gamada do nazismo (“há dez anos tua adolescência foi manchete/ te cortaram as coxas porque não quiseste/ gritar viva hitler nem abaixo fidel”).

Esse acontecimento teve ampla repercussão na sociedade uruguaia que, àquela época, considerava-se a “Suíça da América” e vivia alienada dos problemas sociopolíticos (“certo uruguai que vivia na lua”). O poema registra, para além da precisão temporal (“viveste aqui

⁴⁵ Gérard Genette, na obra *Paratextos editoriais* (2009), define “paratexto” como um texto que se coloca ao lado de outro e com o qual possui uma relação direta de contiguidade. Pode apresentar-se de duas formas: 1) peritexto – elementos que estão presentes no espaço interno do texto, tais como: nome do autor, título, subtítulo, epígrafe, apresentação, introdução, notas de rodapé, sumário, etc.; 2) epitexto - elementos que circulam fora do espaço da obra e dividem em: a) públicos, veiculados pelas mídias, tais como entrevistas do autor, resenhas, debates; b) privados, que englobam diários e correspondências, os quais podem ou não, com tempo, vir a fazer parte da obra.

durante meses ou anos”) e documental, o impacto da trajetória de Soledad Barret sobre outras pessoas. Por não transigir em suas convicções, nem tomar caminhos tortuosos, estradas vicinais que poderiam constituir solução mais “fácil” (escapando às torturas, caso cedesse à pressão a que foi submetida), pelo contrário, ela traçou “uma reta de melancolia/ que atravessou as vidas e as ruas”.

Essa estrada reta – não à toa a palavra “retidão”, que guarda relação com este adjetivo, aponta para a ideia de honradez, firmeza de princípios –, difícil, escolhida por Soledad, vai se constituir, sem que esta se dê conta, na pré-história de Ibero⁴⁶, nome sugestivo do jovem poeta uruguaio que é, também, a representação do que provém da Ibéria, englobando, no conceito, o povo hispano-português, desta vez sediado na América do Sul, novamente invadido por outros “bárbaros”, que tentam calar-lhe a voz. Não seria esta mudez forçada, também, uma nova “pré-história”, uma vez que a história se constitui como tal após o registro (“voz”) documental permitido pela escrita? Soledad (“solidão”), em sua história pessoal, é anúncio e emblema de tempos ainda mais duros por vir:

- | | |
|----|--|
| 1 | Viveste aqui durante meses ou anos |
| 2 | traçaste aqui uma reta de melancolia |
| 3 | que atravessou as vidas e as ruas |
| 4 | há dez anos tua adolescência foi manchete |
| 5 | te cortaram as coxas porque não quiseste |
| 6 | gritar viva hitler nem abaixo fidel |
| 7 | eram outros tempos e outros esquadrões |
| 8 | mas aquelas tatuagens encheram de assombro |
| 9 | a certo uruguai que vivia na lua |
| 10 | e claro então não podias saber |
| 11 | que de algum modo eras |
| 12 | a pré-história de ibero ⁴⁷ |

Nas estrofes seguintes, o poeta reforça o lado combatente de Soledad, que a levou a ser perseguida e morta pelos militares da ditadura brasileira. Benedetti descreve este combate, sobretudo, pela resistência moral da moça agora com vinte e sete anos crivados de balas, em

⁴⁶ Referência ao jovem poeta uruguaio Ibero Gutiérrez, assassinado aos 22 anos, em 27 de fevereiro de 1972, pelo Comando Caça Tupamaros, grupo de ultradireita amparado pelo governo ditatorial.

⁴⁷ Viviste aquí por meses o por años/ trazaste aquí una recta de melancolia/ que atravesó las vidas y las calles/ hace diez años tu adolescencia fue noticia/ te tajearon los muslos porque no quisiste/ gritar viva hitler ni abajo fidel/ eran otros tiempos y otros escuadrones/ pero aquellos tatuajes llenaron de asombro/ a cierto uruguay que vivía en la luna/ y claro entonces no podías saber/ que de algún modo eras/ la prehistoria de ibero

que o olhar, o sorriso, o canto teriam a força das armas (“porque o certo é que resistias/ com apenas enfrentá-los/ apenas olhá-los/ apenas sorrir/ apenas cantar *cielitos* com o rosto para o céu”). No excerto seguinte, percebemos que, embora a versão oficial não pudesse ser contestada (“os telegramas dizem que resististe/ e não haverá outra escolha senão acreditar”), o poeta registra sua impotência e descrença nas informações dadas pelas autoridades (“talvez nunca se saiba como nem porquê”):

13 agora crivaram de balas no Recife
 14 teus vinte e sete anos
 15 de amor suave e dor clandestina

16 talvez nunca se saiba como nem porquê
 17 os telegramas dizem que resististe
 18 e não haverá outra escolha senão acreditar
 19 porque o certo é que resistias
 20 com apenas enfrentá-los
 21 apenas olhá-los
 22 apenas sorrir
 23 apenas cantar *cielitos* com o rosto para o céu⁴⁸

Na sequência, o poeta prossegue seu relato configurado como a narração de um martírio, reforçando o sacrifício a partir do contraponto estabelecido entre o que poderia ter sido e não foi: Soledad é descrita como uma linda mulher que, por sua beleza, poderia ter feito sucesso no mundo da moda ou do entretenimento. No entanto, sua escolha recaiu sobre a luta contra o autoritarismo, como se atendesse a um apelo hereditário, que lhe “puxava fortemente o sangue”. Seu avô, Rafael Barret – escritor e jornalista espanhol que aos vinte e nove anos de idade fixou residência no Paraguai – também foi um militante defensor do anarquismo, tendo exposto em sua obra, *El dolor paraguayo*, a realidade sofrida da sociedade paraguaia do final do século XIX e início do século XX.

24 com tua imagem firme
 25 com teu ar de menina
 26 podias ser modelo
 27 atriz
 28 miss paraguai
 29 capa de revista
 30 calendário
 31 quem sabe quantas coisas

32 mas o avô rafael o velho anarquista
 33 te puxava fortemente o sangue

⁴⁸ ahora acribillaron en recife/ tus veintisiete años/ de amor templado y pena clandestina/ quizá nunca se sepa cómo ni por qué/ los cables dicen que te resististe/ y no habrá más remedio que creerlo/ porque lo cierto es que te resistias/ con sólo colocárteles en frente/ sólo mirarlos/ sólo sonreír/ sólo cantar cielitos cara al cielo

34 e tu sentias em silêncio esses puxões⁴⁹

O poeta confere à morte de Soledad, ocorrida em 08 de janeiro de 1973, um *status* de emblema da resistência, da luta pela liberdade e por um futuro livre da opressão, anunciando os tempos sombrios que se abateriam sobre o Uruguai após o golpe militar de 27 de junho desse mesmo ano. Assim, Soledad perde o caráter pessoal, inclusive por haver vivido por um anseio coletivo, ganhando foros de símbolo, repleta de significações (“soledad não viveste em solidão/ por isso tua vida não se apaga/ simplesmente se enche de sinais”).

35 soledad não viveste em solidão
 36 por isso tua vida não se apaga
 37 simplesmente se enche de sinais

38 soledad não morreste em solidão
 39 por isso tua morte não se chora
 40 simplesmente a içamos no ar

41 desde agora a nostalgia será
 42 um vento fiel que fará ondear tua morte
 43 para que assim apareçam exemplares e nítidas
 44 as franjas de tua vida

[...]

49 pelo menos não terá sido fácil
 50 fechar teus grandes olhos claros
 51 teus olhos onde a melhor violência
 52 se permitia razoáveis tréguas
 53 para tornar-se incrível bondade

54 e ainda que por fim os tenham fechado
 55 é provável que ainda sigas olhando
 56 soledad compatriota de três ou quatro povos
 57 o límpido futuro porque vivias
 58 e pelo qual nunca te negaste a morrer⁵⁰

Todo o poema está estruturado sob a tensão vida/morte. A militância, os ideais, a coragem, a beleza, correspondem à primeira; enquanto que a violência equivale à segunda. Não a “melhor violência” (verso 51) que o poeta parece associar ao ato de resistência e

⁴⁹ con tu imagen segura/ con tu pinta muchacha/ pudiste ser modelo/ actriz/ miss paraguay/ carátula/ almanaque/ quién sabe cuántas cosas/ pero el abuelo rafael el viejo anarco/ te tironeaba fuertemente la sangre/ y vos sentías callada esos tirones

⁵⁰ soledad no viviste en soledad/ por eso tu vida no se borra/ simplemente se colma de señales/ soledad no moriste en soledad/ por eso tu muerte no se llora/ simplemente la izamos en el aire/ desde ahora la nostalgia será/ un viento fiel que hará flamear tu muerte/ para que así aparezcan ejemplares y nítidas/ las franjas de tu vida/ [...]/ por lo menos no habrá sido fácil/ cerrar tus grandes ojos claros/ tus ojos donde la mejor violencia/ se permitía razonables tréguas/ para volverse increíble bondad/ y aunque por fin los hayan clausurado/ es probable que aún sigas mirando/ soledad compatriota de tres o cuatro pueblos/ el limpio futuro por el que vivias/ y por el que nunca te negaste a morir

oposição ao regime militar, mas a “pior”, que está vinculada às ações brutais de repressão com o objetivo de manter o poder.

Nos versos 35 a 40, construídos em perfeito paralelismo, o poeta se dirige à Soledad fazendo um jogo com o substantivo “solidão” (*soledad*). Todavia, o advérbio de negação “não” (versos 35 e 38) retira o peso de isolamento dessa palavra, para inseri-la em um contexto de compartilhamento com outros, aportando a mensagem de que a vida e a morte de Soledad Barret não foram em vão. Esse jogo retorna no verso 56 em que *soledad* tanto pode ser um vocativo, considerando que um traço estilístico do poeta é a não utilização de maiúsculas para identificar nomes próprios, e uma referência ao fato de que Soledad Barret transitou por vários países; quanto um atributo – no sentido de desamparo, abandono - das nações que vivenciavam as ditaduras.

No poema, a morte surge despojada de sua carga negativa – destruição, separação, fim absoluto da vida – e ressignificada como renovação e transformação. Soledad não morreu só e, por não havê-lo feito, vive sempre, portanto, sem choro de luto, mas elevada à condição de bandeira içada, inspiração (versos 40 e 42). Vale ressaltar que um dos sentidos de “bandeira” é a identificação com o ideal defendido por um grupo que, no contexto das ditaduras, remete a luta contra a opressão e a restauração da liberdade. A bandeira constitui também um “signo distintivo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 118-119), logo, uma forma de identidade, algo a ser protegido.

A morte também está presente nos versos 50 e 54, no ato de cerrar/fechar os olhos e segue destituída do sentido de interrupção da vida, posto que o ideal porque lutava Soledad Barret sobrevive à morte física e é cheio de luz, conforme aponta o verso “o límpido futuro porque vivias”.

O segundo poema, “*Zelmar*”, foi escrito em maio de 1976 e homenageia Zelmar Michelini, político e jornalista uruguaio, um dos fundadores da coalizão *Frente Amplio*, o grande partido de esquerda atualmente no Uruguai. Ele havia se exilado em Buenos Aires e exercia a atividade de jornalista no diário *La Opinion*; ocupava, junto com dois de seus filhos, um quarto de hotel na Avenida Corrientes nº 600, de onde foi sequestrado na madrugada de 18/05/76 e apareceu assassinado dois dias depois, 21/05/1976, em uma avenida da capital.

Esse crime foi cometido dentro da chamada “Operação Condor” uma espécie de acordo entre os regimes militares da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai para compartilharem informações de inteligência sobre possíveis opositores das ditaduras. Os documentos dizem que esta operação foi formalizada no final de 1975, no Chile, e foi responsável por milhares de prisões e assassinatos durante o regime militar. Os registros

também revelam que houve apoio dos EUA na montagem da operação (REIS, 2012, p. 41-49).

Mario Benedetti presta sua homenagem a Michelini (“*flaco*”, como o chama o poeta), deixando que a emoção lhe tome a pena e a memória se encarregue de desenhar o amigo, o cidadão e o político. O poema é um lamento, um reconhecimento e uma homenagem a um homem justo, forte no caráter e íntegro nas suas convicções. Um lutador que, mesmo ameaçado de morte pelos opressores, não se calou diante das atrocidades e arbitrariedades dos governantes. Uma vez mais, o papel do poeta como a memória viva, testemunhal dos fatos, é salientado por Benedetti (“e não posso nem quero afastar a lembrança”).

1 Já vão días e noites que penso pobre cara
2 e não posso nem quero afastar a lembrança

3 não o que subiu ao caixote à tribuna
4 com sua palavra de espiral velocíssima
5 que protegia as manifestações do povo
6 ou acendia o futuro com umas poucas brasas
7 nem o cruzado sem trégua que queria
8 salvar o sangue do próximo apegando-se
9 à justiça essa pobre aleijada

[...]

115 poucos poderão como ele
116 cair tão generosamente
117 tão atrozmente crédulos
118 tão puramente ousados⁵¹

Os cento e sessenta e seis versos que compõem o poema traçam o perfil de Zelmar como um homem carismático, que dominava a arte de falar em público “com sua palavra de espiral velocíssima” (verso 4), capaz de iluminar o “futuro com umas poucas brasas” (verso 6); que ainda acreditava na justiça, “essa pobre aleijada” (verso 9) na visão do poeta que não compartilha dessa crença. Até o verso 68, temos a descrição de Zelmar como um comum pai de família, com inúmeros filhos, de modos e preferências simples – “aquele bom paroquiano/ do boliche da rua maipú/ fiel ao churrasco e ao pudim de pão” –, extremamente acessível, trabalhador e solidário, com esperança e otimismo contagiantes em um futuro menos sombrio:

37 sei que uma vez o proprietário que era amigo
38 o repreendeu porque havia uma fila

⁵¹ Ya van días y noche que pienso pobre flaco/ y no puedo ni quiero apartar el recuerdo/ no el subido al cajón a la tribuna/ con su palabra de espiral velocísima/ que blindaba los pregones del pueblo/ o encendía el futuro con unas pocas brasas/ ni el cruzado sin tregua que quería/ salvar la sangre prójima aferrándose/ a la justicia esa pobre lisiada/ [...]/ pocos podrán como él/ caer tan generosamente/ tan atrozmente ingenuos/ tan limpiamente osados

39 de cinquenta orientais nada menos
 40 que vinham com dúvidas abandonos
 41 farrapos desempregos frustrações começos
 42 pavores esperanças conjecturas utopias

 43 e ele escutava a todos
 44 ele ajudava compreendia a todos
 45 o fazia com prudência e se algo prometia
 46 o iria cumprir depois com o mesmo rigor
 47 como se fosse contrato firmado ante escrivão público
 48 não se pode adicionar dizia devagar
 49 mais angústia à angústia
 50 não temos direito

 51 e trabalha sempre
 52 noite e dia
 53 talvez para esquecer que a morte mirava
 54 de um só tapa espantava seus medos
 55 como se fossem moscas ou rumores
 56 e apesar das calúnias, dos alarmes
 57 sua confiança era quase indestrutível
 58 levava a alegria sempre intacta
 59 de gente que cumpre com gente
 [...]

69 já se vão dias e noites que penso pobre cara
 70 um modo de dizer pobre de nós
 71 que ficamos
 72 sem sua fraternidade sobre a terra ⁵²

A partir do verso 69, que por sua vez é uma repetição do primeiro verso, “já se vão dias e noites que penso pobre cara”, a recordação das qualidades do amigo é interrompida pela tomada de consciência de sua morte, que deixa na orfandade não apenas os filhos biológicos, mas, todos que ficaram “sem sua fraternidade sobre a terra” (verso 72).

Desse ponto em diante, o poeta evidencia o clima da ditadura ao estabelecer a diferença entre a morte de um torturador, referindo-se a Daniel Mitrione⁵³, e de Zelmar, oponente ao regime militar:

77 habitualmente quando cai um verdugo
 78 um doutor em crueldade um mitrione qualquer

⁵² sé que una vez el dueño que era amigo/ lo reconvino porque había una cola/ de cincuenta orientales nada menos que venían con dudas abandono/ harapos desempleos frustraciones conatos/ pavores esperanzas cabalas utopias y él escuchaba a todos/ él ayudaba comprendía a todos/ lo hacía cuerdamente y si algo prometia/ lo iba a cumplir después con el mismo rigor/ que si fuera contrato ante escribano público/ no se puede agregar decía despacito mas angustia a la angustia/ no hay derecho/ y trabaja siempre/ noche y día/ quizás para olvidar que la muerte miraba/ de un solo manotazo espantaba sus miedos/ como si fueran moscas o rumores/ y pese a las calumnias las alarmas/ su confianza era casi indestructible/ llevaba la alegría siempre ilesa/ de la gente que cumple con la gente/ [...] ya van días y noches que pienso pobre flaco/ un modo de decir pobres nosotros/ que nos hemos quedado/ sin su fraternidad sobre la tierra

⁵³ Daniel Mitrione, agente da CIA encarregado de disseminar técnicas de tortura no Brasil e Uruguai. Foi capturado e assassinado, em agosto de 1970, pelos Tupamaros, facção guerrilheira uruguaia. Mitrione tinha sete filhos (MOTTA, 2008).

79 os canalhas bajuladores recordam
 80 que deixa três ou quatros
 81 verduguinhos em flor
 82 agora que problema este homem justo
 83 este homem íntegro metralhado
 84 este morto que não morre com as mãos atadas
 85 deixa dez filhos atrás de si
 86 dez rastros ⁵⁴

O poeta compartilha o assombro e horror pela morte do jornalista e convoca a todos a resgatarem os “Zelmares” que habitavam cada um, como forma de mitigar a saudade e mantê-lo vivo na lembrança com seu exemplo de luta e solidariedade.

Mais uma vez a morte aparece despojada do seu sentido de fim. A memória dos feitos conserva a lição de vida daquele que caiu em combate. O papel do poeta se aproxima do poeta homérico, o que cantava as façanhas dos heróis para não deixá-las cair no esquecimento.

156 talvez então
 157 nosso zelmar
 158 esse de cada um
 159 esse que ele mesmo nos deixou em custódia
 160 a cada um estenderá uma mão
 161 e como em tantas outras
 162 más sortes e noites
 163 nos tirará do poço
 164 desamortalhará nossa alegria
 165 e começará a proteger nossas manifestações
 166 a acender o futuro com umas poucas brasas ⁵⁵

Os poemas mencionados fazem ressoar o contexto histórico da América Latina nos anos 70. Falar da morte de Soledad Barret e de Zelmar Michelini significa expor a situação de violência e repressão das ditaduras e o trabalho de oposição de indivíduos anônimos em confronto com o autoritarismo. A realidade comparece no texto com todo o peso das questões políticas do período e é recuperada pela memória poética que, ao registrar o assassinato de dois civis oponentes do regime militar, impede que estes acontecimentos sejam ocultados ou negligenciados pelos discursos oficiais. Assim, o poeta se equipara ao cronista da “tese 3”, de Benjamin (1993, p. 223) ou seja, narra os acontecimentos sem estabelecer juízos de valor

⁵⁴ por lo común cuando cae un verdugo/ un doctor en crueldad, un mitrione cualquiera/ los canallas zalameros recuerdan/ que deja tres cuatro/ verduguitos en ciernes/ ahora que problema este hombre legal/ este hombre cabal acribillado/ este muerto inmorible con las manos atadas/ deja diez hijos tras de si/ diez huellas

⁵⁵ a lo mejor entonces/ nuestro zelmar/ ese de cada uno/ ese que él mismo nos dejó en custodio/ a cada uno tenderá una mano/ y como en tantas otras/ malas suertes y noches/ nos sacará del pozo/ desamortajará nuestra alegría/ y empezará a blindarnos los pregones/ a encender el futuro con unas pocas brasas

entre o que seria relevante ou irrelevante contar, pois, tudo o que acontece tem importância para a história, até mesmo as situações pessoais, particulares.

A vivência do Estado de exceção⁵⁶ impetrado pelo Golpe Militar de 1973, bem como a situação de caos e insegurança social que o precedeu, também aparece em outros textos poéticos dessa fase. Do livro *Letras de Emergências* (BENEDETTI, 2013b), o qual consolida poemas e canções escritos no período de 1969 a 1973, selecionamos para análise “Ode à pacificação” (“*Oda a la pacificación*”), “Ode à mordaza” (“*Oda a la mordaza*”) e “Ode ao apagão” (“*Oda al apagón*”), que compõem as “Três odes provisórias” (“*Tres odas provisionarias*”) e delineam os tempos sombrios porque passou o Uruguai.

3.1.2 Os rastros da história na linguagem poética

A escolha desses três poemas, para exemplificar os rastros da história no texto poético, deu-se em razão de que apresentam uma linguagem menos narrativa do que observamos em “*Muerte de Soledad Barret*” e “*Zelmar*”, portanto, mais afastada do registro referencial e emocional, do tom de crônica verificado nessas duas composições. Nas “Três odes provisórias”, o poeta utilizará recursos estilísticos – como ironia, símile, metáfora e metonímia - que acentuam a função poética do texto em detrimento da referencialidade⁵⁷.

O próprio título, *Tres odas provisionarias* (BENEDETTI, [198?], p. 403), já propõe algumas considerações preliminares. A primeira reside no uso do adjetivo “provisórias” que qualifica “ode”, o qual remete para os sentidos de temporário, impermanência e instabilidade. Essa combinação leva o leitor a perscrutar o significado que o poeta desejou imprimir ao título. Por se tratar de um canto de revolta, de denúncia política, uma possível interpretação seria a de que ele espera que seja uma situação passageira. Ou podemos ainda aventar a hipótese de que há uma aproximação sonora entre “ode” e “ódio”, que o eu-lírico também pretende que seja transitório. Em vários momentos, o poeta utilizará outras palavras – como “ira”, “raiva”, “rancor” – que fazem parte do mesmo campo semântico de “ódio”, como

⁵⁶ Compreendido como uma conjuntura em que os governantes produzem uma situação em que as leis e normas jurídicas, características do Estado de direito, são suspensas visando a manutenção do poder mediante o emprego de atos violentos se houver necessidade.

⁵⁷ Adotamos aqui a classificação de Roman Jakobson, que parte do estudo de Karl Bühler, e determina as seguintes funções da linguagem: 1- função referencial ou denotativa; 2- função emotiva ou expressiva; 3- função conativa ou apelativa; 4- função fática; 5- função metalinguística; 6- função poética. Essas três últimas são acréscimos de Jakobson, pois, não se apresentam no trabalho de Bühler.

sentimentos que o acometem diante da situação de abusos e barbárie imposta pelo governo militar.

Por outro lado, o substantivo “ode” (*oda*), que em grego significa “canto”, na estrutura clássica da Ode Pessoal indica uma composição disposta em quartetos, rimados ou não, cuja métrica dos versos variava conforme os efeitos subjetivos e musicais almejados pelo poeta, que a entoava sob o acompanhamento de um instrumento de cordas, em geral a lira. Os temas versavam sobre o amor e os deleites da boa mesa, focalizando principalmente o vinho.

Tempos depois surgiu a Ode Coral ou Triunfal, que por suas características se aproxima bastante do teatro. Cantada por um coro, era considerada mais elevada que o canto pessoal. A lira cedeu lugar à flauta e o tom das composições assumiu o caráter de louvor aos deuses, aos vencedores das guerras e jogos olímpicos, aos reis e príncipes. A dança aliou-se ao canto e a estrutura do poema passou a ser triádica, ou seja, compõe-se de três partes:

Estrofe corresponde ao elogio inicial, em que o grupo canta e se movimenta para uma das extremidades do palco, geralmente da direita para a esquerda, em passos coreografados.

Antístrofe abarca a parte narrativa, possui métrica similar à da estrofe, e o coro se movimenta no sentido inverso ao da estrofe. Às vezes o grupo podia se apresentar de maneira dividida, ou seja, a metade entoava a estrofe e a outra, a antístrofe.

Epodo consiste também em um elogio, e o grupo se reúne no centro do palco e entoa simultaneamente, a uma só voz, os versos finais da ode.

Ao longo dos séculos, a ode passará por muitas modificações formais. O instrumento de cordas ou sopro será eliminado, a atuação dramática do coro também desaparecerá e não mais será entoada ou declamada, tornando-se objeto de leitura individual e dando espaço a variados assuntos de natureza filosófica, moral, sacra e outros. O metro e a rima também evoluem para o verso livre e verso branco.

Porém, como observa Massaud Moisés (1987, p. 268) “no curso dessa metamorfose histórica, a ode manteve inalterado seu caráter grave, solene, nobre, próximo do drama e da poesia épica, mas variava de assunto e forma”. Em resumo, podemos inferir que a ode moderna mantém apenas o modo contido e grave de tratar temas austeros e intensos.

Assim, em comum com a ode, as “*Tres odas provisórias*” possuem a seriedade e a gravidade do tema abordado. Podemos ainda encontrar nas disposições das odes certa correspondência com a estrutura da Ode Coral, embora o poeta tenha optado por imprimir aos versos um tom irônico e sarcástico para denunciar as arbitrariedades do governo repressivo e autoritário.

Na primeira, “Ode à pacificação” (BENEDETTI, [198?], p. 405), ao nomear torturadores como sendo “pacificadores”, constatamos a ironia travestida de elogio inicial. O eu-lírico produz um enunciado que possui um nível textual mais superficial que disfarça o segundo nível do texto, onde se localiza a mensagem transgressora.

- 1 Não sei até onde irão os pacificadores com seu ruído metálico
de paz
- 2 mas existem certos corretores de seguros que já colocam apólices
contra a pacificação
- 3 há quem reclama a pena do garrote para os que não
querem ser pacificados
- 4 quando os pacificadores apontam evidentemente tendem a pacificar
5 e as vezes até pacificam dois pássaros com um tiro
- 6 é claro que sempre há algum tonto que se nega a ser
pacificado pelas costas
- 7 ou algum imbecil que resiste a pacificação a fogo lento
- 8 na realidade somos um país tão peculiar
- 9 que quem pacifique aos pacificadores um bom pacificador será.⁵⁸

O poeta chama a atenção para a ilogicidade que paira sobre a realidade, a falta de sentido que comanda as ações dos que estão no poder, o medo e o cerceamento de liberdade que envolvem a sociedade, por meio de situações absurdas como infligir pena de morte por enforcamento àqueles que não colaboram com a “pacificação”, ou criticar as pessoas que se negam a ser torturadas ou assassinadas pelas costas. Desse modo, a voz lírica mescla realidade e imaginação para criar uma atmosfera na qual se incorporam, por via oblíqua, imagens da selvageria presentes no cotidiano da sociedade na qual está inserida.

Sob a superfície do poema persiste o cenário de opressão. O texto possui dois agentes que se enfrentam: de um lado, o povo que resiste aos abusos de poder; de outro, os agentes encarregados de zelar com mãos de ferro pela manutenção desse poder. O poeta põe em relevo a inversão de valores em que se percebe o peso da ideologia dominante, aqueles que resistem e discordam dos atos governamentais são os que necessitam ser pacificados, são os perturbadores da ordem e por isso precisam ser contidos, silenciados. Os que impõem a

⁵⁸ No sé hasta dónde irán los pacificadores con su ruido metálico de paz/ pero hay ciertos corretores de seguros que ya colocan pólizas contra la pacificación/ y hay quienes reclaman la pena del garrote para los que no quieren ser pacificados/ cuando los pacificadores apuntan por supuesto tiran a pacificar/ y a veces hasta pacifican dos pájaros de un tiro/ es claro que siempre hay algún necio que se niega a ser pacificado por la espalda/ o algún estúpido que se resiste a la pacificación a fuego lento/ en realidad somos un país tan peculiar/ que quien pacifique a los pacificadores un buen pacificador será.

disciplina, restringindo direitos e confiscando a liberdade, são ironicamente chamados de “pacificadores”, onde está subentendido que são boas pessoas, motivadas por nobres intenções.

As imagens que se formam, associadas à “pacificação”, são incoerentes e desenham um ambiente de extrema hostilidade – “ruído metálico” (verso 1), “pena do garrote”(verso 3), “fogo lento” (verso 7), são expressões que estão na extremidade oposta a da palavra “paz”, pois, aqueles que visam a pacificar pregam em geral o uso da não-violência e o desarmamento. No conjunto, a articulação das imagens poéticas constrói um contexto aterrador.

No poema existem três substantivos latentes – “armas”, “tortura” e “morte” – cuja expressão poética gira em torno deles, construindo representações de um sistema rígido e agressivamente repressivo, o qual tem seus contornos acentuados pelas formas verbais “reclamam”, “apontam” e “resiste”.

O uso de expressões populares como “dois pássaros com um tiro”(verso 5), longe de atenuar a gravidade das ações dos “pacificadores”, acaba por dar mais realce à ferocidade de seus atos. O mesmo acontece com o último verso, construído segundo a estrutura de um trava-língua, “que quem pacifique aos pacificadores um bom pacificador será” (verso 09).

O trava-língua (*trabalenguas*, em espanhol) é uma espécie de jogo verbal, uma brincadeira entre participantes que têm o desafio de dizer, com clareza e rapidez, versos ou frases com grande concentração de sílabas difíceis de pronunciar, ou de sílabas formadas com os mesmos sons, mas em ordem diferente. Os trava-línguas recebem essa denominação devido à dificuldade que as pessoas enfrentam ao tentar pronunciar-los sem tropeços, ou, como o próprio nome diz, sem "travar a língua".

Seguem dois exemplos de trava-línguas, cuja estrutura remete ao citado verso de Benedetti: em espanhol: “*el cielo está enladrillado, ¿quién lo desenladrillará? El desenladrillador que lo desenladrille buen desenladrillador será*”.⁵⁹ Em português: “era um ninho de mafagafos, com sete mafagafinhos. Quem os desmafagafizer, bom desmafagafizador será”.

Observamos que a estrutura corresponde a algo que era de uma maneira e foi desfeito, conforme indica o prefixo "des". Como “brincam” com sílabas próximas, frequentemente os trava-línguas soam *non-sense*, absurdos em seu sentido, o que também reforça a ideia de

⁵⁹ “o céu está entijolado, quem o desentijolará? O desentijolador que o desentijole bom desentijolador será?”

ironia impressa no verso, o qual tende para a irracionalidade e desconstrói a afirmativa, afinal, um pacificador pacificando o já pacificado seria uma ação infrutífera e redundante, de onde se conclui que o pacificador-agente não o é, realmente e, que, à semelhança do trava-línguas, "despacifica" (embora o poeta tenha omitido o prefixo). Todavia, se o leitor estiver familiarizado com a estrutura do trava-línguas, completará mentalmente a lacuna.

Percebemos nesse (des)velamento proporcionado pela linguagem poética os rastros da história oculta pela versão oficial dos fatos, como observaram Walter Benjamin (1993) e Fredric Jameson (1992). Do ponto de vista do dominante, aquele que está a seu serviço cuida da manutenção da ordem e afasta os elementos que poderiam perturbar a harmonia social; do ponto de vista do dominado, o que existe é a restrição da liberdade de ir e vir, de expressão; e a punição exacerbada para aqueles que ousam levantar a voz para contestar a situação instalada.

No segundo poema da trilogia, "Ode à mordança" (BENEDETTI, [198?], p.405), mantém-se o tom de ironia entre o título (ode) e seu conteúdo, uma vez que não se trata de enaltecer e sim de criticar severamente o silêncio imposto. Seguindo a estrutura da Ode Triunfal, esse poema corresponderia a **antístrofe**, pois, contém o desdobramento da situação de opressão, narrando as características da censura e os efeitos sobre o sujeito poético que tem a voz impedida. Nos regimes autocráticos, a censura representa uma forma de controle dos sentidos visando a proteger e manter a integridade do discurso dominante, portanto, é um eficaz instrumento ideológico de repressão que atua no nível do enunciado, determinando o que pode ou não ser dito.

No texto, a situação de repressão está representada metonimicamente pela "mordança", que o poeta personifica a ponto de se dirigir a ela como se fosse dotada de personalidade:

1	não acredito em ti
2	mordança
3	mas vou te dizer
4	porque não creio
5	já vês
6	agora não digo
7	não hoje
8	nem ai
9	e no entanto
10	da mesma forma abro o verbo
11	respiro o grito
12	e armo a blasfêmia
13	penso
14	logo insisto

15 faço inventário
16 de teu alegre palpito da miséria
17 de tua crueldade sem muitas ilusões
18 de tua ira polida
19 de teu medo
20 porque mordança
21 tu
22 és muito mais do que um trapo sujo
23 és a mão trêmula que te ajuda
24 és o dono reluzente dessa mão
25 e até o dono canalha de teu dono

26 porque mordança
27 és muito mais do que um trapo sujo
28 com gosto de boca livre e sacanagem
29 és a lei miserável do sistema
30 és a flor bem-agônica da infâmia

31 penso
32 logo insisto

33 a teus cuidados ficam meus lábios apertados
34 ficam meus incisivos
35 caninos
36 e molares
37 fica minha língua
38 fica meu discurso
39 mas não fica entretanto minha garganta

40 em minha garganta começo
41 prontamente
42 a ser livre
43 às vezes engulo a saliva amarga
44 mas não engulo meu rancor sagrado

45 mordança bárbara
46 mordança ingênua
47 acreditas que não vou falar
48 mas sim falo
49 apenas com ser
50 e com estar

51 penso
52 logo insisto

53 que me importa calar
54 se falamos todos
55 por toda parte as paredes
56 e por todos os sinais
57 que me importa calar
58 se já sabes
59 escura
60 que me importa calar
61 se já sabes

- 62 mordaza
 63 o que vou te dizer
 64 porcaria.⁶⁰

Em que pese “a lei miserável do sistema”, a lei do silêncio, o eu-lírico não se deixa amedrontar. O pronome “vos”, em algumas regiões rio-platenses (Argentina, Uruguai e Paraguai), pode substituir a segunda pessoa do singular “tu” nos contextos informais, ou seja, em relações de confiança ou com familiares. Seu uso no texto indica que o poeta não se sente intimidado pela censura, embora, no momento não possa dizer “nem aí” (verso 8).

Todo o desenvolvimento textual do poema se estrutura sobre o dístico “penso/ logo insisto”, o qual lembra o *cogito, ergo sum* cartesiano (versos 13/14, 31/32, 51/52). “Penso, logo existo”, esse é o fundamento da certeza racionalista, que atribui à razão humana, ao pensamento lógico, a faculdade de conhecer e alcançar a verdade e também explicar a realidade. Para chegar ao racionalismo, Descartes elevou a dúvida ao patamar de reflexão, pois, considerava que nenhum saber era indubitável. Submeteu sensações e conhecimentos ao crivo da comprovação – a dúvida metódica - até o ponto de não poder aceitar nada que lhe chegasse pela percepção ou pensamento sem ter sua realidade questionada. Duvido, logo existo. Ser capaz de duvidar significava estar de posse da capacidade de pensar, que por sua vez indicava estar presente como realidade subjetiva, existir. Em outras palavras, “penso, logo estou consciente de mim mesmo”.

Os versos “penso/logo insisto” remetem para a visão crítica do poeta. Se pelo ato de pensar, ele consegue identificar a realidade opressora que o envolve, que é clara e distinta, e da qual não cabem dúvidas, só lhe resta então não desistir de combatê-la.

O poema se divide em quatro seções separadas pelo dístico já mencionado. Na primeira, verificamos a indignação e o enfrentamento do poeta contra a proibição de se manifestar. O impedimento provocado pela mordaza se reflete graficamente nos versos curtos – de duas até sete sílabas – das primeiras estrofes. Somente quando o eu-lírico descobre,

⁶⁰ No creo en vos/ mordaza/ pero voy a decirte/ por qué no creo/ ya ves/ ahora no digo/ no hoy/ ni ay/ y sin embargo/ igual destapo el verbo/ respiro el grito/ y armo la blasfemia/ pienso/ luego insisto/ hago inventario/ de tu alegre pálpito de la miseria/ de tu crueldad sin muchas ilusiones/ de tu ira lustrada/ de tu miedo/ porque mordaza/ vos/ sos muchísimo más que un trapo sucio/ sos la mano tembleque que te ayuda/ sos el dueño flamante de esa mano y hasta el dueño canalla de tu dueño/ porque mordaza/ sos muchísimo más que un trapo sucio/ con gusto a boca libre y a puteada/ sos la ley malviviente del sistema/ sos la flor bienmuriente de la infamia/ pienso/ luego insisto/ a tu custodia quedan mis labios apretados/ quedan mis incisivos/ colmillos/ y molares/ queda mi lengua/ queda mi discurso/ pero no queda en cambio mi garganta/ en mi garganta empiezo/ por lo pronto/ a ser libre/ a veces trago la saliva amarga/ pero no trago mi rencor sagrado/ mordaza bárbara/ mordaza ingenua/ crees que no voy a hablar/ pero sí hablo/ solamente con ser/ y con estar/ pienso/ luego insisto/ qué me importa callar/ si hablamos todos/ por todas partes las paredes/ y por todos los signos/ qué me importa callar/ si ya sabes/ oscura/ qué me importa callar/ si ya sabes/ mordaza/ lo que voy a decirte/ porquería.

libera a palavra, (verso 10) os versos se tornam mais longos, alguns chegam a possuir de onze a catorze sílabas.

Na segunda seção, partindo do princípio que pensar equivale também a duvidar, questionar, refletir, o poeta, em sintonia com o quarto passo do método cartesiano (DESCARTES, 2001, p. 23),⁶¹ enumera – como ele mesmo diz “faço inventário” (verso 15) – os elementos que compõem o perfil da censura, bem como aponta os sujeitos e a ordem hierárquica que estão por trás do mandado de silêncio. Pilar Calveiro, no livro *Poder y desaparición*, relata essa cadeia de relações de subordinação existente na ditadura Argentina, a qual dificultava a identificação de onde partiu a ordem para prender, torturar ou assassinar o prisioneiro:

Mas vale a pena deter-se um momento no processo de ordem-obediência, gravado a fogo nas instituições militares. Quanto mais grave é a ordem, mais difusa, “eufemística”, costuma ser sua formulação e mais se esfuma também o lugar de onde emana, perdendo-se na comprida cadeia de mandos.

Há alguns mecanismos internos que facilitam o fluxo da obediência e diluem a responsabilidade. A ordem supõe, implicitamente, um processo prévio de autorização. O fato de uma ação ter sido autorizada parece justificá-la de maneira automática (CALVEIRO, 1998, p. 4).

[...]

A autorização por parte dos superiores hierárquicos “legalizava” os procedimentos, parecia justificá-los de maneira automática, deixando o subordinado sem outra (sic) alternativa aparente que a obediência (CALVEIRO, 1998, p. 16).⁶²

Na terceira seção, notamos os efeitos psicológicos e físicos que a medida de silêncio provoca no eu-lírico. Embora tendo que cerrar lábios e dentes para dominar a fúria e engolir “a saliva amarga”, dolorosa, aflitiva, o poeta não reprime seu rancor, qualificando-o como “sagrado”, portanto, intocável. Mesmo sendo forçado a suportar a agressão de não poder falar e dizer o que pensa, o eu-lírico não se abate, não abre mão de cultivar interiormente o sentimento de liberdade e encontra no ódio reprimido o motor que o impulsiona a reagir. Essa

⁶¹ Que preconiza fazer enumerações detalhadas, completas, e revisões gerais de modo que todos os aspectos sejam contemplados e haja a certeza de que não houve omissões, nada ficou de fora da análise.

⁶² Pero vale la pena detenerse un momento en el proceso orden-obediencia, grabado a fuego en las instituciones militares. Cuanto más grave es la orden, más difusa, "eufemística", suele ser su formulación y más se difumina también el lugar del que emana, perdiéndose en la larguísima cadena de mandos.

Hay algunos mecanismos internos que facilitan el flujo de la obediencia y diluyen la responsabilidad. La orden supone, implícitamente, un proceso previo de autorización. El hecho de que un acto esté autorizado parece justificarlo de manera automática.

[...]

La autorización por parte de los superiores jerárquicos "legalizaba" los procedimientos, parecía justificarlos de manera automática, dejando al subordinado sin otra alternativa aparente que la obediencia.

resposta pode não vir de forma expressa, em uma emissão de fala, mas está presente no ato de “ser” e “estar” do poeta, o qual também é uma linguagem. Sobre os danos causados pelo silêncio imposto à identidade do indivíduo, Orlandi afirma que a censura

é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito (ORLANDI, 1997, p. 81).

Na quarta, o poeta assume o confronto afirmando que não se calará, desafia a interdição da voz opositiva e questiona a eficácia da ação da mordação, uma vez que não consegue silenciar a todos, cujas vozes se espalham por todas as partes, pelas paredes. Apesar do controle estatal sobre o que deve ou não ser pronunciado, a fala oprimida rompe as barreiras e conta a sua versão dos fatos.

Nessa última seção, o uso do adjetivo “escura” e do substantivo “porcaria” – este pertencente ao registro coloquial da língua – como predicados da mordação retomam os versos 22 e 27 “porque mordação/ és muito mais do que um trapo sujo”, ou seja, enfatizam a característica sombria e tenebrosa da censura, ao mesmo tempo em que põe em destaque sua feição hedionda, suja e repugnante.

Observamos que o uso da anáfora em “Ode à mordação” garante a unidade de sentido. A reiteração lexical (garganta, tu, és, ficam) ou dos versos (“penso/logo insisto”; “porque mordação”; “és muito mais do que um trapo sujo”; “que me importa calar”), atuam como recursos que conferem coesão ao poema, posto que asseguram a continuidade do tema que está em foco: o silêncio imposto e a coragem do eu-lírico em resistir ao amordaçamento.

A voz interdita pela censura é uma violação ao artigo XIX da Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela ONU em 1948, em meio às ruínas provocadas pela Segunda Guerra Mundial: “Toda pessoa tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras”. Porém, as ditaduras ignoraram não só esse artigo como tantos outros da mesma Declaração. Promover o silenciamento das vozes oponentes foi uma forma de sustentar a informação oficial dos fatos: o governo opressor estava fazendo um bem à população, zelando pela ordem e segurança da sociedade, afastando os indivíduos subversivos que queriam promover a revolução social.

A censura não recaiu apenas sobre aqueles que levantaram a voz para contradizer o regime militar, mas a nação como um todo. Pilar Calveiro destaca: “[...] a sociedade foi

obrigada a presenciar o castigo, o desaparecimento e a morte dos seus sem abrir a boca, sem opor resistência.” (1998, p. 66).⁶³

Ao silêncio imposto no presente e que aparecerá em outros poemas (“em meu distante país entretanto/ os heróis/ que também os temos/ não podem ser nomeados em voz alta”– BENEDETTI, 2000b, p.31),⁶⁴ o poeta irá contrapor em textos futuros a voz livre, desimpedida:

37 *não somente as gargantas têm grades*
 38 finalmente encontraram a palavra justa
 39 e a livre e a cândida e a ávida
 40 o grito já não é imprescindível
 41 o nó na garganta se desfaz
 42 se pode murmurar em voz alta
 43 e já não haverá mentiras reveladas
 44 menos ainda cursinhos de paciência
 [...]
 (“Diálogo con la memoria” – BENEDETTI, 1993a, p. 72)⁶⁵

A terceira das “Odes provisórias”, “Ode ao apagão” (BENEDETTI, [198?], p. 407), equivale ao **epodo**, versos finais. Embora trate do terror instalado pela ditadura – apesar dessa palavra não aparecer claramente no texto –, o poema remete também para a crença na força do povo em resistir e à esperança de que a situação opressiva seja superada. O movimento inicial do texto direciona para uma situação de trevas, de ausência de luz, a começar pelo título, “apagão” indica uma interrupção de energia elétrica que, conseqüentemente, traz a escuridão.

1 Agora sim que é de noite
 2 e tenebrosa
 3 te lembrás quando a ordem exigia
 4 uma só confiança por ambiente
 5 e de poucas velas

 6 o apagão é grande
 7 e extenso

 8 agora sim que é de noite
 9 e de noite todas as leis são pardas

⁶³ [...] la sociedad fue obligada a presenciar el castigo, la desaparición y la muerte de los suyos sin abrir la boca, sin oponer resistencia.

⁶⁴ en mi lejano país en cambio/ los héroes/ que también los hay/ no pueden ser nombrados en voz alta

⁶⁵ *no sólo las gargantas tienen rejas/ por fin hallaron la palabra justa/ y la libre y la cândida y la ávida/ el grito ya no es imprescindible/ el nudo en la garganta se deshace/ se puede murmurar a voz en cuello/ y ya no habrá mentiras reveladas/ menos aún cursillos de paciencia*

10 a liberdade está como boca de lobo
 11 a justiça não se vê nem as mãos

12 o apagão é grande
 13 e extenso

14 empresta-me teu vagalume de povo
 15 seu batimento sem sombra
 16 sua lanterna inesgotável
 17 olha se estamos todos
 18 como cães de guarda
 19 e depois desligá-la
 20 desligá-la e depois
 21 pensemos ou ruminemos ou
 22 sonhemos com os olhos bem abertos
 23 até que chegue
 24 inexorável
 25 o dia⁶⁶

Notamos que o ambiente de violência e repressão está metaforizado no vocábulo “noite”, cujo campo semântico é ampliado pelo adjetivo “tenebrosa”, ou seja, coberta de trevas. Na mitologia grega, o Kháos (Caos) – estado primordial do mundo – engendrou por fissiparidade Érebo (região infernal, reino do que é morto) e a Noite, deusa da escuridão associada desde o princípio à negação, ao Não-Ser.

Toda a descendência de Kháos é constituída por forças terríveis, obscuras, que contrariam a vida e a ordem com exceção de seus netos Éter (céu superior) e o Dia, nascidos da união da Noite com seu irmão, Érebo. Sozinha, sem coabitar com outras divindades, a Noite gerou ainda o Destino, a Morte, o Sono e os Sonhos, o Sarcasmo, a Vingança, a Miséria, o Engano, a Velhice, a Discórdia. No estudo sobre a Teogonia, de Hesíodo, Jaa Torrano (1995, p. 35) observa:

[...]Noite, após parir Éter e Dia unida a Érebo em amor, procria por cissiparidade as forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desapareição e da morte — em suma, tudo o que tem a marca do Não-Ser.

Constatamos que apenas o Éter e o Dia fogem dessa descendência negativa e sombria, pois, são forças construtivas, benfazejas, iluminadas. Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 640)

⁶⁶ Ahora sí que es de noche/ y tenebrosa/ te acordás cuando el bando reclamaba/ una sola confianza por ambiente/ y de pocas bujías/ el apagón es grande/ y extendido/ ahora sí que es de noche/ y de noche todas las leyes son pardas/ la libertad está como boca de lobo/ la justicia no se ve ni las manos/ el apagón es grande/ y extendido/ préstame tu luciérnaga de pueblo/ su latido sin sombra/ su foco inagotable/ mira si estamos todos/ como perros guardianes/ y después apágala/ apágala y después/ pensemos o rumiemos o soñemos con los ojos bien abiertos/ hasta que llegue/ inexorable/ el día

observam que “[...] entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*”. Portanto, no poema, a noite abarca não só os horrores da ditadura, mas seus filhos – o medo e a insegurança – que pairam como ave lúgubre sobre os indivíduos.

Nesse contexto histórico de exceção, a lei, a liberdade e a justiça estão comprometidas, a escuridade as envolve. O poeta, mais uma vez, utiliza expressões coloquiais (versos 9 e 10) para denunciar esse estado confuso, ininteligível, corrompido, reforçado pela repetição do dístico “o apagão é grande/ e extenso” (versos 6/7 e 12/13). O verso “de noite todas as leis são pardas” foi inspirado no ditado “de noite todos os gatos são pardos”, ou seja, à noite tudo parece ter a mesma cor, por causa da escuridão torna-se difícil distinguir com nitidez o contorno, as características dos seres e objetos, fazendo com que coisas diferentes sejam percebidas como iguais.

O verso “a liberdade está como boca de lobo”, remete para a expressão “escuro como boca de lobo” para designar que a situação é tão negra e macabra que até mesmo as mãos da Justiça não podem ser vistas (verso 11). O verso faz referência à representação da Justiça que, na alegoria romana, é uma mulher com olhos vendados, portando uma espada na mão direita e uma balança, com o fiel ao meio, na mão esquerda. Na espada estão representadas a força, a ordem, a legalidade; na balança, o equilíbrio, a imparcialidade, o respeito à igualdade de direitos, a correção, a lisura, o julgamento justo, a reta aplicação da lei.

Nos regimes autoritários, onde a opressão impera, as qualidades e virtudes da Justiça inexistem, são suspensas em favor da instalação de um sistema político absolutista, em que os dirigentes concentram em suas mãos um poder ilimitado. Os direitos e as garantias individuais são cassados e os indivíduos perdem a liberdade de exprimir-se conforme sua vontade, valores e crenças.

Todo o poema reforça o lado ameaçador da noite (ditadura), conforme atestam os vocábulos que lhes são associados: “apagão”, “tenebrosa” “sombra”, “velas”, “vagalume”, “lanterna”. Contudo, essa noite metafórica possui uma dupla face, ao mesmo em que é morte, negrume, densa cerração, ausência completa de luminosidade, é também o período que antecede o alvorecer, portador da luz que ilumina o mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 640), por isso o poeta contrapõe à noite escura e amedrontadora, a luminescência do dia, simbolizando a esperança de um claro amanhecer onde se diluem as sombras ameaçadoras do regime.

O poeta, apesar dos tempos de chumbo, não perde a crença na força do povo, a quem convoca a pensar, ruminar e sonhar com dias melhores. Cumpre registrar que o verbo

“ruminar” (flexionado no verso 21), no seu registro figurado, significa “cogitar profundamente, pensar, refletir muito” (FERREIRA, 1986, p. 1528), assim, observamos nos versos 21 e 22, um desdobramento do dístico “penso/logo insisto” do poema “Ode à mordaza”.

A esperança num futuro livre das ameaças da ditadura é uma constante na poesia de Benedetti, sempre o poeta manifestará esse olhar confiante na superação das adversidades, que no poema estão expressos pelo adjetivo “inexorável” e pela chegada do dia que dissipa com sua claridade as sombras noturnas.

Essa imagem do “dia” com o significado de esperança, de restituição da liberdade e da paz, de reconstrução da vida perdida, também foi usada por outros poetas/cantores, como por exemplo, Chico Buarque (2013) na canção “Apesar de você”:

[...]
 Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Inda pago pra ver
 O jardim florescer
 Qual você não queria
 Você vai se amargar
 Vendo o dia raiar
 Sem lhe pedir licença
 E eu vou morrer de rir
 Que esse dia há de vir
 [...]

E por Carlos Drummond de Andrade (1977, p. 57) em “A noite dissolve os homens”:

[...]
 Aurora, entretanto eu te diviso,
 ainda tímida, inexperiente das luzes que vais acender
 e dos bens que repartirás com todos os homens.
 [...]

Percebemos que no poema “noite” e “dia” não estão relacionados com o nascer e o pôr do sol, com fenômenos astronômicos, antes são princípios ontológicos vinculados ao Não-Ser e ao Ser, respectivamente. A ditadura (noite) retira das pessoas a vida, a subjetividade, aniquila-as, transforma-as em nada; e a liberdade (dia) traz-lhes o renascimento, restitui-lhes a individualidade e a integridade perdidas.

As “Três odes provisórias” correspondem aos momentos da instalação da ditadura no Uruguai: 1) contenção das oposições, cerceamento da justiça e do direito mediante emprego de ameaças físicas e psicológicas: prisões, tortura e mortes; 2) a cassação da palavra e o

impedimento da manifestação do livre pensamento; 3) a institucionalização da violência como forma de preservação do poder ditatorial.

Cada momento tem uma palavra-chave que o caracteriza: “pacificadores”, “mordaça” e “apagão/noite”, contudo, em que pese o uso da ironia, da metonímia e da metáfora, respectivamente, podemos arriscar a interpretação de que essas representações são também alegorias, no sentido benjaminiano do termo⁶⁷, da repressão e aniquilamento praticados pelo Estado totalitário.

O vínculo entre poesia e história nos poemas de Mario Benedetti pode ser ilustrado pela imagem do *Angelus Novus*, o "Anjo da História" de que fala Benjamin na “tese 9” (1993, p. 226). Essa alegoria define bem o pensamento do poeta sobre o contexto da repressão e do autoritarismo no Uruguai.

Inicialmente, a visão do poeta mostra que se encontra diante de um monte de ruínas. Domina-o um sentimento que não comporta ilusões, o eu-lírico se crê impotente diante dos fatos, subjogado sob os escombros e destruição provocados pela ditadura e seus efeitos devastadores - perseguições, prisões, torturas, exílio, morte:

[...]
 39 prontamente começaram a morrer nossos irmãos e nossas
 40 irmãs
 41 E ao primeiro vômito de angústia percebemos que não estávamos
 42 preparados para que nos enganassem desse jeito a vida
 43 a morte deixou de ser uma criança vietnamita queimada com
 44 napalm e coca-cola em alguma zona desmilitarizada
 45 para ser um inverno aqui uma bomba aqui uma dor aqui um
 46 fuzilamento pelas costas uma tristeza imóvel
 47 apenas visível entre a fumaça de duzentos cigarros
 [...]
 (“*Militancia*” – BENEDETTI, [198?], p. 391)⁶⁸

As consequências são as de uma forte tempestade, que tudo varreu e contra a qual não há abrigo. A violência distante, simbolizada pela “criança vietnamita queimada com napalm e

⁶⁷ Em suas reflexões sobre o drama barroco, Benjamin afirma que na alegoria “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (1984, p. 196-197). Flavio Kothe menciona que “Alegoria significa, literalmente, ‘dizer o outro’” (1986, p.7) e que, para Benjamin, esse “outro” é o reprimido da História (1976, p. 35).

⁶⁸ de pronto empezaron a morir nuestros hermanos y nuestras/ hermanas/ y al primer vómito de angustia advertimos que no estábamos/ preparados para que nos estafaran así nomás la vida/ la muerte dejó de ser un niño vietnamita quemado con/ napalm y cocacola en alguna zona desmilitarizada/ para ser un invierno aquí una bomba aquí un dolor aquí un/ fusilamiento por la espalda una tristeza inmóvil/ apenas visible entre el humo de doscientos cigarrillos

coca-cola”⁶⁹, fazia parte agora do dia a dia dos montevidéanos. A imagem do *Angelus Novus* representa, portanto, o espanto inicial de quem se viu à mercê da barbárie e da catástrofe. Como os soldados que voltaram das trincheiras, mudos, incapazes de comunicar a brutalidade de suas experiências nos campos de batalha, conforme Benjamin aborda no ensaio “O narrador” (1993, p. 197), o poeta também se vê diante da insuficiência da linguagem para narrar o horror:

1 me custa como nunca
 2 nomear as árvores e as janelas
 3 e também o futuro e a dor
 4 o campanário está invisível e mudo
 5 porém se se expressasse
 6 seus sons
 7 seriam de um fantasma melancólico

[...]

(“*Hombre que mira a través de la niebla*” – BENEDETTI, 2001, p.15)⁷⁰

Mario Benedetti não vivenciou diretamente a prisão ou a tortura – aliás, em muitas oportunidades, ele mencionou que seu maior medo era ser torturado⁷¹ –, mas viu isso acontecer com amigos próximos. Foi perseguido e teve que fugir várias vezes de inúmeros países latino-americanos, até chegar a Espanha e poder estabelecer residência. Fugiu para não ser preso e, possivelmente, fugiu da morte também. Sobreviveu para contar por meio de sua poesia a dor e as aflições daqueles tempos sombrios e assim, poeticamente, realizar a catarse e depuração do desespero e sofrimento. Apesar dos danos emocionais e da crueldade, o poeta considera importante narrar o que aconteceu, expressar o real, o choque, tornar a experiência comunicável e dessa maneira transmitir às gerações futuras o horror vivenciado.

[...]

40 menino ainda que tenhas poucos anos
 41 creio que tenho de dizer-te a verdade
 42 para que não a esqueças

⁶⁹ Referência à menina vietnamita Kim Phúc, de 9 anos, correndo nua e com partes do corpo queimadas, em decorrência do ataque aéreo com napalm, em 1972, ao vilarejo de Trang Bang que fica cerca de 40 quilômetros de Saigon. A bomba foi lançada por soldados do Vietnã do Sul contra tropas norte-vietnamitas. A operação foi coordenada por militares americanos, ainda que Washington jamais tenha admitido seu envolvimento. A foto foi feita pelo fotógrafo da agência Associated Press, Huynh Cong Ut, que recebeu o prêmio Pulitzer (1973) pela imagem.

⁷⁰ Me cuesta como nunca/ nombrar los árboles y las ventanas/ y también el futuro y el dolor/ el campanario está invisible y mudo/ pero si se expresara/ sus tañidos/ serían de un fantasma melancólico

⁷¹ Em entrevista à Mariana Eliano (2006) disse o poeta: “[...]Creo que si me hubieran torturado no habría traicionado a nadie, pero me habría costado mucho sufrimiento. Siempre le tuve miedo a la tortura” (“[...] Creio que se tivessem me torturado não teria traído a ninguém, mas teria me custado muito sofrimento. Sempre tive medo da tortura”).

43 por isso não te escondo que me deram choques
44 que quase me arrebentam os rins

45 todas estas chagas inchações e feridas
46 que teus olhos redondos
47 olham hipnotizados
48 são duríssimos golpes
49 são botas na cara

50 muita dor para que te a oculte
51 muito sofrimento para que eu me esqueça

[...]

(“*Hombre preso que mira a su hijo*” – BENEDETTI, 2001, p. 39)⁷²

Miriam L. Volpe observa que o poeta, em sua obra, apresenta “uma articulação entre a experiência vivida e a ficção a partir de uma preocupação constante com a organização social” (2005, p. 15), o que se confirma na produção poética do período da ditadura. Benedetti escreveu longos poemas, muitos ultrapassam a marca de cem versos, os quais representam o desejo do poeta esmiuçar e comunicar a vivência de choque⁷³, sentidas no “aqui e agora”, de uma sociedade ameaçada pela opressão dos governantes.

O texto poético torna-se, portanto, um meio de registro dos destroços e da morte. As imagens poéticas contam as lacerações e o desespero do eu-lírico que tenta flutuar com a ajuda da tábua da esperança nesse mar de devastação e culpa, a qual pode ser reconhecida nos poemas em que a constatação por estar vivo e livre em outro país é um privilégio.

[...]

119 de todo lado chegam serenidades
120 de todo lado chegam desesperações
121 escuros silêncios de voz quebrada
122 um de cada mil se resigna a ser outro

123 e no entanto somos privilegiados

[...]

(“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p.21)⁷⁴

⁷² botija aunque tengas pocos años/ creo que hay que decirte la verdad/ para que no la olvides/ por eso no te oculto que me dieron picana/ que casi me revientan los riñones/ todas estas llagas hinchazones y heridas/que tus ojos redondos/ miran hipnotizados/ son durísimos golpes/ son botas en la cara/ demasiado dolor para que te lo oculte/ demasiado suplicio para que se me borre

⁷³ Compreendendo o choque pelo viés psicanalítico, Walter Benjamin concebe-o como o modo pelo qual absorvemos psiquicamente as situações traumatizantes. Com a escalada do progresso urbano-industrial, o choque torna-se presença constante na modernidade, deixando a todos em estado de alerta permanente. A industrialização da sociedade trouxe mudanças na forma como o indivíduo “experimenta” a vida. A fragmentação do processo de trabalho em etapas pelas quais respondem sujeitos diferentes e a velocidade de execução daquelas transformou a percepção dos indivíduos, agora mais afeitos a vivências traumáticas decorrentes do choque social.

⁷⁴ de todas partes llegan serenidades/ de todas partes llegan desesperaciones/ oscuros silencios de voz quebrada/ uno de cada mil se resigna a ser outro /y sin embargo somos privilegiados

O poeta, impotente como o anjo da história de Benjamin, faz uma espécie de *mea culpa* e através da poesia deseja salvar e redimir aqueles que se opuseram ostensivamente ao regime ditatorial, e por isso foram presos, torturados ou até mesmo assassinados.

1 Vou com a lagartixa
 2 vertiginosa
 3 a percorrer as celas onde
 4 líber
 5 raúl
 6 hécctor
 7 josé luis
 8 jaimé
 9 ester
 10 gerardo
 11 o nariz chato
 12 rita
 13 mauricio
 14 flavia
 15 o velho
 16 sofrem por todos
 17 e resistem

18 vou com a lagartixa
 19 popular
 20 vertiginosa
 21 a deixar-lhes aqui e ali
 22 por entre as grades
 23 junto às cicatrizes
 24 ou sobre a colher
 25 migalhas de respeito
 26 silêncios de confiança
 27 e obrigado porque existem.

(“*Me voy con la lagartija*” – BENEDETTI, 2000b, p. 38)⁷⁵

A leitura dos poemas aqui destacados confirma o uso da palavra poética comprometida com o social, percebemos claramente a opção do poeta pelo engajamento e uso de uma linguagem que privilegia a comunicação da mensagem: utilização de uma sintaxe próxima à prosa, o que confere clareza ao texto; a prevalência do recurso estilístico da comparação explícita (símile) no processo de construção das imagens, da repetição como reforço da ideia; de elementos e estruturas frásicas retirados da fala coloquial.

Consideramos que esses textos poéticos apresentam um teor testemunhal, político e histórico. Há nos poemas de Benedetti certa dimensão própria da crônica, haja vista a

⁷⁵ Me voy con la lagartija/ vertiginosa/ a recorrer las celdas donde/ líber/ raúl/ hécctor/ josé luis/ jaimé/ ester/ gerardo/el ñato/ rita/ mauricio/ flavia/ el viejo/ penan por todos/ y resisten/ voy con la lagartija/ popular/ vertiginosa/ a dejarles aquí y allá/ por entre los barrotes/ junto a las cicatrices/ o sobre la cuchara/ migas de respeto/ silencios de confianza/ y gracias porque existen.

presença de elementos que remetem a acontecimentos imediatos, contemporâneos ao momento da escrita. A realidade em Benedetti às vezes se configura como simples registro de situações e acontecimentos. O contexto histórico na sua obra aparece marcado pela presença de elementos referenciais que remetem para os eventos da conjuntura, sem, contudo, dispensar os recursos estilísticos responsáveis pela “poeticidade” do texto; outras vezes, aparece transfigurada, envolta em distintos níveis de significação, nos quais a ironia, o humor, a metáfora e a alegoria fazem ponte entre o real e o simbólico, entre significantes e significados.

3.2 Memórias do exílio

A memória é uma paisagem contemplada de um
comboio em movimento.
(AGUALUSA, 2004, p. 153).

Tenho recordações como quem tem mil anos.
(BAUDELAIRE, 1984, p. 210).

No período de 1960 a 1980, grande parte dos países do Cone Sul viveu a experiência comum de estarem sob a égide de governos ditatoriais, em que a mínima manifestação de pensamento oponente a esses regimes era reprimida e combatida ferozmente. Essa situação favoreceu a ocorrência de uma das experiências mais dilacerantes que o ser humano pode vivenciar: o exílio forçado.

Etimologicamente o vocábulo exílio vem do latim “exilium” e significa desterro, deportação, banimento. Configura a situação de ser obrigado por uma autoridade a se afastar de sua terra natal, de sua casa. Esse registro está na história da humanidade desde os tempos primevos e há inúmeros exemplos de situações em que o homem, por motivos vários, teve que deixar o seu lar de origem.

Deus proibiu Adão e Eva de comerem o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal que estava no meio do jardim do Éden. Como desobedeceram, perderam as benesses que gozavam no paraíso, “e, expulso o homem, colocou querubins ao oriente do jardim do Éden, e o refulgir de uma espada que se revolvia, para guardar o caminho da árvore da vida” (Gn 3, 24). Adão perdeu sua coroa e o Anjo Gabriel lhe colocou um turbante (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 917) para que se lembrasse da indignidade cometida contra Deus. Caim, o filho primogênito de Adão e Eva, mata seu irmão Abel e como punição Deus o condena a ser fugitivo e errante pela terra (Gn 4, 12).

José, Maria e Jesus também são obrigados a deixar Belém para fugir da perseguição de Herodes, que havia ordenado a matança dos meninos com idade abaixo de dois anos: “[...] eis que aparece um anjo do Senhor a José em sonho, e diz: dispõe-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egito, e permanece lá até que eu te avise; porque Herodes há de procurar o menino para o matar (sic)” (Mateus 2, 13).

Um dos primeiros registros de exílio como deportação coletiva encontra-se na Bíblia, no cativeiro dos Judeus na Babilônia. Nabudonosor II em suas campanhas bélicas de expansão territorial tomou reino de Judá, cuja capital era Jerusalém, e deportou para a Babilônia – como escravos – parte da população jovem (598 A.C). Tratava-se de uma estratégia para evitar oposições, conspirações e levantes. Em 587 A.C, uma revolta no reino de Judá contra o domínio babilônico provoca a segunda deportação em massa da população, com a consequente destruição de Jerusalém e do Templo de Salomão:

São estas as palavras da carta que Jeremias, o profeta, enviou de Jerusalém, ao resto dos anciãos do cativeiro, como também aos sacerdotes, aos profetas, e a todo o povo que Nabucodonosor havia deportado de Jerusalém para a Babilônia (Jr 29, 1).

O desterro dos judeus durou até 538 A.C, quando Ciro II conquista a Babilônia e os autoriza a voltar à terra de origem, permitindo também a reconstrução do Templo.

Em Roma, a expulsão da nação como penalidade remonta ao início da República (509 A. C), quando começam a ser regulados os direitos e obrigações de patrícios e plebeus. O exílio era uma condenação que obrigava a sair da cidade aquele que cometia um delito que perturbava a ordem, a paz e a convivência.

Quando o acusado era uma personalidade ilustre, o degredo podia substituir a pena de morte, *summum supplicium*, como foi o caso de Cícero, Ovídio e Sêneca. Ao expatriado não era permitido utilizar a água e o fogo, *aqua et igni interdictio*, dentro das áreas que lhe foram proibidas. Além da perda do direito de residência, os condenados também eram privados do direito à cidadania. Escritores romanos apenados com a deportação relatam que era um castigo que se equivalia à morte (MARTÍN, 2013, p. 251).

Na Grécia, no final do século VI A.C, foi instituído por Clístenes o ostracismo (SOUSA, 2013), uma medida legal que previa o banimento dos cidadãos que, na visão do povo, podiam representar algum perigo para a sociedade e para a democracia ateniense. O foco recaía principalmente sobre os tiranos. Anualmente, em assembleia na Ágora, era aberto um processo onde a população indicava aqueles que desejavam expulsar da pólis e, por meio de voto secreto, os elegiam. Para ser condenado ao desterro eram necessários mais de seis mil

votos, esse número elevado de votantes tinha por objetivo impedir que esse expediente fosse utilizado indiscriminadamente para resolver desavenças entre oponentes. Participavam desse processo apenas homens, atenienses de nascimento ou que tivessem obtido a cidadania. Às mulheres, estrangeiros e escravos era interdito o voto.

O ostracismo não atingia somente os políticos corruptos, mas todo aquele que se envolvesse em atividades ou “agitações” que comprometessem a segurança e a paz da Cidade-Estado. Uma vez eleito para ser banido, o indivíduo ficava afastado de Atenas por dez anos. A proibição lhe vedava pisar em solo ateniense, todavia, continuava na posse de seus bens e da cidadania. Só podia voltar no final do prazo, ou se outra assembleia votasse pelo retorno antecipado. O tema do exílio também aparece em muitas figuras míticas como Édipo, Filoctetes, Orestes e Electra e Medeia.

Ainda na Grécia, na esteira da antiga dissensão entre filosofia e poesia, Platão, no livro *A república*, defende a expulsão dos poetas da cidade ideal. O filósofo grego levanta o debate sobre os ensinamentos veiculados pelos poetas com intenção de expô-los e diminuir-lhes o valor frente à opinião pública e à educação dos jovens. Platão considera que o saber transmitido pela poesia mimética é uma imitação que se afasta da verdade. Nesse sentido, ele é categórico: considera inaceitável a poesia de caráter mimético (2005, p. 293): “– Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, portanto, não atingem a verdade” (2005, p.299).

Platão combate as composições tradicionais, notadamente de Homero, de fundo mimético e de natureza trágica ou épica, principalmente porque se trata de uma poesia que “revela” os deuses, seus desígnios e leis divinas. Logo, o ponto crucial da questão é a importância da poesia na educação grega. As composições homéricas eram utilizadas como material de aprendizagem para os jovens e veiculavam o padrão moral de conduta a ser seguido pela sociedade.

O filósofo pretende confrontar esse saber evidenciado pelos poetas e transmitido às gerações, com a noção de verdade, dentro de um espírito crítico que indaga acerca de como as situações de fato aconteceram, não se limitando apenas a repetir conforme foi ensinado pelos seus antepassados. Para Platão, só a filosofia podia aportar os conhecimentos necessários sem incorrer em erros:

[...] Por conseguinte, Glauco, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a

regular toda nossa vida, deves beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível (sic), e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere em todas as circunstâncias o melhor (PLATÃO, 2005, p. 306).

Se Platão defendia o banimento dos poetas da cidade ideal por considerar que suas palavras podiam obliterar o conhecimento verdadeiro, modernamente, a situação se inverteu. Os governos autoritários concentraram forças em perseguir e expulsar os intelectuais em razão de se sentirem ameaçados por suas ideias e palavras, as quais podiam esclarecer o povo, desvelar a realidade e expor o discurso fraudulento do poder instalado.

O sentido dicionarizado do vocábulo “exílio” (HOUAISS, 2013) contempla quatro definições: 1- expatriação forçada ou por livre escolha, degredo; 2- lugar em que vive o exilado; 3-lugar longínquo, afastado, remoto; 4 – separação do convívio social, solidão. Observamos que as referências recaem sobre o ato de sair da pátria; o lugar que recebe o expatriado; o afastamento e o isolamento. Essas conceituações remetem para uma situação negativa, de perdas, coação, privação, demérito e sofrimento. Constatamos que desde o início esteve atrelada ao exílio a noção de castigo. Quando não é uma opção pessoal, refere-se sempre a uma forma de punição governamental, um evento de ordem política.

Situação real e tema da literatura cantado em prosa e verso – tão bem representado na figura do sabiá que canta na palmeira ou na laranjeira⁷⁶ – o desterro faz parte da condição humana e comporta inúmeros matizes. Entretanto, como observa Edward Said, a diferença entre os banidos da antiguidade e os do nosso tempo é de escala. Para o crítico palestino, o século XX – com suas guerras, governos que buscam poderes absolutos e Estados que fomentam o expansionismo por meio da submissão econômica, política e cultural de outras nações – “é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (SAID, 2003a, p. 47).

No cenário das ditaduras da América Latina, o indivíduo, ao se posicionar contra o poder dominante, passou a ser perseguido com o objetivo de ser impedido de exercer o seu direito de fazer oposição a um governo repressivo. Não estar de acordo com as regras impostas significava sofrer ameaças, sequestros, torturas físicas ou psicológicas, ser privado de ações rotineiras, básicas, como comprar pão ou jornais. A pressão atingiu patamares tão

⁷⁶ Referência aos poemas “Canção do exílio” de Gonçalves Dias(1979) e de Casimiro de Abreu (1983), escritos durante o exílio voluntário dos poetas em Portugal.

elevados, com risco de morte, que não lhe restou outra saída a não ser se afastar, fugir, buscar outro país que o acolhesse. Exilar-se, por vontade própria ou pela força, sempre implica fratura, corte em relação ao mundo que lhe servia de referência, desintegração de uma estrutura individual e coletiva de valores. Costumes, tradições, família, carreira profissional, língua materna são deixados para trás de modo abrupto. Edward Said, sobre o exílio, destaca:

Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (2003a, p. 46).

O isolamento imposto traz o sinal da fragilidade do indivíduo diante do poder político, significa que foi derrotado e punido com a deportação. Por tratar-se de uma experiência lesiva, cada sujeito a encara conforme seus recursos internos de resiliência. Alguns têm maior capacidade de ressignificar os acontecimentos e se adaptar mais rápido às mudanças, encarando a situação como uma oportunidade de ampliar seus horizontes e conhecimentos, entrar em contato com novos povos e culturas. Outros, porém, sofrem tal impacto negativo sobre a subjetividade, que podem vir a se desestruturar emocionalmente, vivendo um extenso período de luto, incapazes de elaborar suas perdas.

Na obra poética de Benedetti, o exílio se transforma em tema recorrente nos livros *Poemas de otros* (1974), *La casa y el ladrillo* (1977), *Cotidianas* (1979), *Viento del exílio* (1981) e *Geografías (cuentos e poesía – 1984)*, nos quais o poeta estabelece considerações acerca do expatriamento forçado, analisando detalhadamente os impactos do desterro e das ações da ditadura sobre as pessoas e o país de origem. Assim, transitam pelos poemas os torturadores, os desaparecidos, os mutilados, os assassinados, as modificações na paisagem natal.

No poema “*La casa y el ladrillo*”, integrante do livro homônimo publicado em 1977, o poeta traça a trajetória do exilado, desde a partida forçada até as incertezas que rodeiam a vida totalmente diferente, imprevisível, que se descortina em outro lugar, significando solidão, aprendizagem, temores, adaptação, recomeço. O texto poético se assemelha a um extenso

relato, constitui-se de duzentos e quarenta e dois versos⁷⁷, estruturados em períodos predominantemente coordenados:

1 Quando me confiscaram a palavra
 2 e me tiraram até o horizonte
 3 quando saí assobiando baixinho
 4 e até fiz piadas com o funcionário
 5 da emigração ou desintegração
 6 e houve o adeus de sempre com mão
 7 à família firme na varanda
 8 aos amigos que sobreviviam
 [...]

 12 Eu havia estudado uma teoria
 13 do exílio meus poços do exílio
 14 mas o cursinho não serviu de nada
 (“*La casa y el ladrillo*” – BENEDETTI, 2000a, p.9)⁷⁸

O afastamento obrigado da terra-mãe enseja um processo de desagregação que, no poema, destaca-se pelo tom de ironia do eu-lírico ao qualificar indivíduo que autorizará sua saída do país como “o funcionário de emigração ou desintegração” (versos 4 e 5). O expatriamento como punição, separação e destituição de direitos se materializa na palavra confiscada (verso 1), traço comum aos regimes autoritários, posto que a censura da voz resulta um meio eficaz de controle ideológico; na família e nos amigos que ficam (versos 7 e 8); na perda do horizonte – entendido não apenas no sentido espacial, de uma linha em que a terra ou o mar parece se unir ao céu, mas, na acepção de perspectivas futuras (verso 2).

Ainda que o exílio tenha sido “estudado” pelo poeta (verso 12), na prática, a teoria sobre o que consistia o banimento se revelou incompleta, talvez porque faltassem às reflexões, elementos que só a vivência e a emoção poderiam trazer. Não é sem razão que o sujeito lírico associa o exílio com o substantivo “poços”, cujo significado engloba noções de “abismo”, “cova”, “buraco”, enfim, tudo o que se mostra vinculado ao subterrâneo, à profundidade, portanto, aos sentidos de mistério, inacessibilidade, coisa terrível ou infernal.

A expulsão da pátria de origem é marcada sempre pelo sentimento de desenraizamento que o expatriado vivencia. Toda separação obrigada acaba por acarretar uma ruptura na

⁷⁷ Composições longas, com grande número de versos, caracterizam outros poemas do livro *La casa y el ladrillo* como “*Otra noción de patria*”, “*Curados de espanto y sin embargo*”, “*Zelmar*”, “*Ciudad en que no existo*”, “*Los espejos las sombras*” e “*Croquis para algún día*”.

⁷⁸ Cuando me confiscaron la palabra/ y me quitaron hasta el horizonte/ cuando salí silvando despacito/ y hasta hice bromas con el funcionário/ de emigración o desintegración/ y hubo el adiós de siempre con la mano/ a la familia firme en la baranda/ a los amigos que sobrevivían/ [...] / yo tenía estudiada una teoría del exilio mis pozos del exílio/ pero el cursillo no sirvió de nada

identidade⁷⁹ do sujeito, acompanhada da sensação de não pertencimento a um lugar, a uma comunidade, a uma cultura. Além de ser destituído do seu lar inicial, o exilado é despojado de seus afetos, sonhos, projetos de vida e até mesmo do direito de morrer no país onde nasceu, conforme observa o poeta:

17 no começo o exílio era
 18 tão somente a dificuldade de viver distante
 19 agora é também a de morrer longe
 [...]

 25 a bebida é mais amarga todavia
 26 porque morrer de exílio é o sinal
 27 de que não apenas a vós, mas a todos
 28 nos tiraram esse último direito
 29 de abandonar o trem na estação
 30 onde a viagem começou/ nos tiraram
 31 essa morte doméstica que sabe
 32 de que lado dormimos e que sonhos
 33 trazem as vigílias
 (“*Hasta los elefantes*” – BENEDETTI, 2000c, p. 89)⁸⁰

Esse indivíduo, constrangido a deixar seu país, é um ser dividido entre o presente da pátria anfitriã e o passado vivido no país natal, onde estão os elementos responsáveis pela formação da sua identidade. Impossível se desfazer do arcabouço afetivo e cultural que fornece a sustentação psíquica. No banimento, o corpo físico se transplanta para outro espaço, porém, o pensamento continua habitando o lugar de origem, dificultando o desligamento e transformando àquele em sítio idealizado, não só pela distância, mas, pela seleção de memórias que exilado realiza. Além disso, existe a tendência a considerá-lo superior ou melhor que a pátria adotiva, uma vez que as marcas predominantes do desterro são insegurança, perda de direitos, intranquilidade, transitoriedade. Miriam Volpe registra que o exilado é

[...] despojado não só de sua terra mas também dos acontecimentos no tempo que transcorre em seu país enquanto está fora. Também é frequente que, durante o exílio, se viva em dois tempos simultâneos, no presente da terra que acolhe e no passado

⁷⁹ Tomamos o sentido de identidade na sua acepção mais elementar, correspondente à percepção que o sujeito tem de si mesmo – do ponto de vista físico e psíquico - como um indivíduo unificado, coerente, inserido em um grupo social. Assim sendo, reforça a imagem que tem de si mesmo, ou seja, essa percepção individual e coletiva é assinalada pelo sentimento de integridade e continuidade.

⁸⁰ en los comienzos el exilio era/ tan sólo el hueso de vivir distante/ ahora es también el de morirse lejos/ el trago es más amargo todavia/ porque morir de exilio es la señal/ de que no sólo a vos sino que a todos/ nos han quitado ese último derecho/ de abandonar el tren en la estación/ donde el viaje empezó/nos han quitado/ esa muerte doméstica que sabe/ de qué lado dormimos y qué sueños/ aportan las vigílias

que se deixou para trás, sendo que este último pode tyrannizar o presente pela nostalgia do que se perdeu. (2005, p. 82).

A brusquidão do rompimento com os elos primários acarreta uma rejeição inicial ao novo, levando o exilado a conceber a vida atual como “acessória”, ou seja, a vida principal ficou no berço primevo, assim, o signo da privação o acompanha na sua peregrinação em busca de abrigo. Apesar de todo o suporte afetivo recebido nas pátrias “suplentes”, esse sujeito carrega sempre o anseio e a esperança de retornar a curto prazo, o que quase sempre não se realiza:

98 um dos problemas desta vida acessória
 99 é que a cada notícia emigramos
 100 sempre os pés alados levíssimos
 101 do que espera o sinal de largada
 102 e claro à medida que o sinal não chega
 103 nos apaziguamos e nos convertemos
 104 em hermes amontoados e reumáticos
 (“*La casa y el ladrillo*” – BENEDETTI, 2000a, p. 9)⁸¹

Acreditando no retorno iminente ao solo natal (verso 99), o poeta compara esse estado de prontidão com o do atleta esperando o tiro de largada, cujos pés ligeiros só aguardam o primeiro sinal para empreender a corrida, o salto, que levam ao caminho de volta (versos 100 e 101). Esse sentido de deslocamento rápido e leveza é acentuado pela aliteração do fonema “l” e pelos empregos dos vocábulos “alados”, “levíssimos”. Porém, a medida que o tempo passa, e a volta para casa não acontece, aumenta o número de exilados e o poeta os compara, de forma bem humorada, a Hermes (verso 104), deus-mensageiro, protetor dos viajantes e dos ginastas, frequentemente representado como um jovem bonito, vestido com uma túnica curta, portando um capacete com asas e calçando sandálias igualmente aladas. No contexto do poema trata-se de um deus às avessas, desprovido de seu predicado de velocidade, conforme atesta o adjetivo “reumáticos”, qualidade de quem possui reumatismo, patologia que se caracteriza por dores articulares e alterações em músculos e ossos, implicando redução ou cessação de movimentos. Esse atributo metafORIZA a condição dolorosa que impede o deslocamento e o regresso do sujeito.

“[...]Aqui ao entardecer as fogueiras se avivam/ mas o lar verdadeiro está lá no oriente” (“*El baquiano y los suyos*” – BENEDETTI, 2000c, p. 108),⁸² diz o poeta

⁸¹ uno de los problemas de esta vida accesoria/ es que en cada noticia emigramos/ siempre los pies alados livianísimos/ del que espera la señal de largada/ y claro a medida que la señal no llega/ nos aplacamos y nos convertimos/ em hermes apiñados y reumáticos

estabelecendo a diferença entre a pátria interina, marcada pelo advérbio “aqui”, e a terra-mãe, nomeada como “lar” e definida espacialmente pelo advérbio “ali”. Paulo Freire destaca que muitos exilados passam por um processo de negação da realidade no país que lhe deu asilo, chegam a manter as suas casas com pouquíssimos móveis, “como se suas casas semivazias falassem com eloquência de sua lealdade à terra distante. Mais ainda, era como se suas salas semivazias não apenas quisessem dizer de seu anseio de voltar, mas já fossem o começo da volta mesma” (1992, p. 17).

O eu-lírico classifica essa condição de presteza para alçar o voo de regresso como um estado de “*maciza ingravidez*” (“maciça ausência de gravidade” – verso 105). É peculiar a forma como o poeta junta esses dois vocábulos. O primeiro tem o sentido de coisa sólida, densa, espessa, sem vazios; enquanto que o segundo indica algo leve, solto, não submetido à gravidade, no sentido de força gravitacional responsável por imprimir peso aos objetos e manter a Terra e os demais planetas em suas respectivas órbitas. Ao combiná-los, destaca a consistência e a intensidade da ausência de vínculos com a pátria suplente, bem como a inexistência do sentimento de enraizamento nessa nova terra que o acolheu, ao mesmo tempo em que pode sugerir, também, que esse sujeito está fora de sua órbita.

Para o poeta, nem mesmo o idioma, que é igual ao do país de origem, confere estabilidade. Esse estado de espírito em suspenso, sem amarras, contamina até mesmo a linguagem, haja vista que alguns vocábulos da língua da pátria anfitriã precisam ser traduzidos:

- 105 e então essa maciça falta de gravidade
 106 levanta suas espirais de fumaça na linguagem
 107 falamos de meninos ou guris
 108 e nos traduzem garoto rapazola bebê
 (“*La casa y el ladrillo*” – BENEDETTI, 2000a, p. 9)⁸³

Todavia, vencida a resistência inicial, chega o momento de enfrentar positivamente a realidade, de fixar âncoras no país anfitrião, reconhecer o acolhimento e vislumbrar um futuro em outro espaço. É o momento de reconstruir a vida que foi estilhaçada pela expatriação compulsória, recomeçar a partir do pouco que restou, como o “novo bárbaro”, apontado por Walter Benjamin no texto *Experiência e pobreza* (1993, p. 116).

⁸² aquí al atardecer las fogatas se animan/ pero el hogar de veras está allá en el oriente

⁸³ y bien esa maciza ingravidez/ alza sus espirales de humo en el lenguaje/ hablamos de botijas o gurises/ y nos traducen pibe fiñe guagua

[...]
 131 assim se vai fundando as pátrias interinas
 132 segundas pátrias sempre foram boas
 133 quando não nos toleram e não nos lamentam
 134 simplesmente nos dão um lugar junto ao fogo
 135 e nos ajudam a olhar as chamas
 136 porque sabem que nelas vemos nomes e bocas
 (“*La casa y el ladrillo*” – BENEDETTI, 2000a, p. 9)⁸⁴

O abrigo incondicional concedido pelas “segundas pátrias” surge representado no poema pelo “lugar junto ao fogo” (verso 134), um espaço aconchegante e seguro, sinal de hospitalidade e boas-vindas. Bachelard, no livro *A psicanálise do fogo* (1999, p. 59), afirma que “o suave calor encontra-se na origem da consciência da felicidade”, a qual, dada as condições do eu-lírico, pode não estar presente, mas, aproxima-se da sensação de bem-estar.

Os versos 135 e 136 apresentam a imagem do sujeito lírico contemplando as chamas e vendo nessas “nomes e bocas”, possivelmente dos entes queridos que permaneceram no país de origem, em uma espécie de exercício similar ao de piromancia – antiga arte divinatória baseada nas variações de cor e movimento das chamas – ou podemos inferir ainda que se trata de um devaneio diante fogo, como registra Bachelard, para quem a lareira acesa é um símbolo e convite ao descanso, visto que as brasas trazem calor e conforto (1999, p. 23).

Contudo, o sonho maior é o de retornar a casa primária, com todas as implicações que essa volta comporta: retomar a vida que ficou pra trás, recuperar o espaço primigênio – fonte de segurança e felicidade –, retomar os sonhos abortados, refazer os laços afetivos rotos pela barbárie.

O poeta escolheu como epígrafe do poema “*La casa y el ladrillo*” um texto de Brecht: “Pareço aquele que levava o tijolo consigo/ para mostrar ao mundo como era sua casa”,⁸⁵ prenunciando, assim, não só o tema do exílio, do deslocamento, mas, a necessidade do exilado de manter seus vínculos matriciais, portando um objeto que funcione como um elemento de ligação com a vida deixada para trás, ou como *souvenir* para que a lembrança do solo pátrio não desapareça. No poema, isso é metaforizado pelo “tijolo” (*ladrillo*) que por sua vez é metonímia da casa (lar, pátria). Na última estrofe este reaparece, dessa vez no corpo do texto, fechando o circuito poético e marcando a esperança de retorno – sonho acalentado

⁸⁴ así uno va fundando las patrias interinas/ segundas patrias siempre fueron buenas/ cuando no nos padecen y no nos compadecen/ simplemente nos hacen un lugar junto al fuego/ y nos ayudan a mirar las llamas/ porque saben que en ellas vemos nombres y bocas

⁸⁵ Na versão em português, esses versos introduzem os “Poemas da coleção de Margarete Steffin” (BRECHT, 2000, p.266).

desde o primeiro momento - à casa natal, ao mesmo tempo que é signo de união das duas pátrias:

234 por isso quando volte
 235 e algum dia acontecerá
 236 a minhas terras minhas gentes e meu céu
 237 tomara que o tijolo que a puro risco trouxe
 238 para mostrar ao mundo como era minha casa
 239 dure com minhas firmes devoções
 240 a minhas pátrias suplentes companheiras
 241 viva como um pedaço de minha vida
 242 permaneça como um tijolo em outra casa
 (“*La casa y el ladrillo*” – BENEDETTI, 2000a, p. 9).⁸⁶

O exílio na poesia de Mario Benedetti tem na pátria o seu tema principal, a qual, por metonímia, concentra todas as perdas sofridas: família, casa, cidade, trabalho, comunidade. A relação do poeta com a terra de origem é visceral. Observamos que as faltas e os cortes procedentes do banimento atingem não apenas ao sujeito desterrado, mas também à pátria-mãe:

1 creio que minha cidade já não tem consolo
 2 entre outras coisas porque me perdeu
 3 ou acaso seja pretexto de enamorado
 4 que amanhecendo distante imagina
 5 suas alamedas e suas ruas brancas
 (“*Ciudad en que no existo*” – BENEDETTI, 2000a, p. 63)⁸⁷

No poema “*Noción de patria*”, que integra o livro homônimo publicado em 1963, o eu-lírico reconhece os inúmeros defeitos do país e da sociedade uruguaia na década de 60, imersa em apatia e indiferença (versos 12 a 14), fatores que o levam a considerar a possibilidade de um exílio voluntário (versos 15 a 18):

12 quando vivo nesta cidade sem lágrimas
 13 que se tornou egoísta de tão generosa
 14 que perdeu seu entusiasmo sem havê-lo gastado
 15 penso que por fim chegou o momento
 16 de dizer adeus a algumas crenças
 17 de afastar-se talvez e falar outros idiomas
 18 onde a indiferença seja uma palavra obscena
 (“*Noción de patria*” – BENEDETTI, 1987, p. 9)⁸⁸

⁸⁶ por eso cuando vuelva/ y algún día será/ a mis tierras mis gentes y mi cielo/ ojalá que el ladrillo que a puro riesgo traje/ para mostrar al mundo cómo era mi casa/ dure como mis duras devociones/ a mis patrias suplentes compañeras/ viva como un pedazo de mi vida/ quede como un ladrillo en otra casa.

⁸⁷ Creo que mi ciudad ya no tiene consuelo/ entre otras cosas porque me ha perdido/ o acaso sea pretexto de enamorado/ que amaneciendo lejos imagina/ sus arboledas y sus calles blancas

Porém, depois de transitar por vários países e culturas, o eu-lírico constata, inequivocamente, que as outras nações são apenas lugares para férias e descanso, são locais que não possuem a solidez do solo primevo. A compreensão de que este é parte de seu ser, vem a partir do distanciamento de sua terra natal:

63 Olhei
 64 admirei
 65 tratei de compreender
 66 creio que em boa parte compreendi
 67 e é maravilhoso
 68 tudo é maravilhoso
 69 somente lá distante pude sabê-lo
 (“*Noción de patria*” – BENEDETTI, 1987, p. 9)⁸⁹

A sensação de pertencer a um espaço geográfico, a um grupo social, de se identificar com uma cultura, só é alcançada na pátria matricial e por esse motivo, o sujeito retorna ao seu lugar de nascimento, confirmando a ligação afetiva com o seu *paisito*. O uso do pronome possessivo *mi* (meu/minha) e as repetições registram poeticamente a identificação com o lar e a comunidade originais:

75 Mas agora não me restam mais desculpas
 76 porque se volta aqui
 77 sempre se volta
 78 A nostalgia escorre dos livros
 79 se introduz debaixo da pele
 80 e esta cidade sem pálpebras
 81 este país que nunca sonha
 82 prontamente se converte no único lugar
 83 onde o ar é meu ar
 84 e a culpa é minha culpa
 85 e em minha cama há um poço que é meu poço
 86 e quando estendo o braço estou seguro
 87 da parede que toco ou do vazio
 88 e quando olho o céu
 89 vejo aqui minhas nuvens e ali meu Cruzeiro do Sul
 90 meus arredores são os olhos de todos
 91 e não me sinto à margem
 92 agora já sei que não me sinto à margem
 (“*Noción de patria*” – BENEDETTI, 1987, p. 9)⁹⁰

⁸⁸ Cuando vivo en esta ciudad sin lágrimas/ que se ha vuelto egoísta de puro generosa/ que ha perdido su ánimo sin haberlo gastado/ pienso que al fin ha llegado el momento/ de decir adiós a algunas/ presunciones/ de alejarse tal vez y hablar otros idiomas/ donde la indiferencia sea una palabra obscena.

⁸⁹ Miré/ admire/ traté de comprender/ creo que en buena parte he comprendido/ y es estupendo todo es estupendo/ sólo allá lejos puede uno saberlo

⁹⁰ Pero ahora no me quedan más excusas/ porque se vuelve aquí/ siempre se vuelve./La nostalgia se escurre de los libros/ se introduce debajo de la piel/ y esta ciudad sin párpados/ este país que nunca sueña/ de pronto se convierte en el único sitio/ donde el aire es mi aire/ y la culpa es mi culpa/ y en mi cama hay un pozo que es mi

O eu-lírico, na última estrofe do poema, embora utilize um advérbio de dúvida, “talvez” (*quizá*), demonstra a consciência de que sua “noção de pátria” está atrelada ao pertencimento a uma sociedade – expressa no pronome pessoal “Nós” (“*Nosotros*”, verso 94), grafado em maiúscula – à qual pode regressar apesar dos sentimentos conflitantes, desconcertantes, que marcam a relação desse sujeito com a coletividade:

93 talvez minha única noção de pátria
 94 seja esta urgência de dizer Nós
 95 talvez minha única noção de pátria
 96 seja este regresso ao próprio desconcerto
 (“*Noción de patria*” – BENEDETTI, 1987, p. 9)⁹¹

Quatorze anos depois de “*Noción de patria*”, vem a lume “*Otra noción de patria*”, integrante do já citado livro *La casa y el ladrillo*. O próprio título dialoga com o poema anterior, pois o vocábulo *otra* (“outra”) remete para uma diferente concepção de país, a qual será desdobrada nos trezentos e setenta e dois versos que compõem o texto poético. O contexto histórico agora se situa na ditadura, o poeta vive o exílio forçado e isso distingue fundamentalmente os dois poemas.

No primeiro, “*Noción de patria*”, apesar de toda decepção com a terra natal, o eu-lírico percorre os lugares por livre escolha e, não encontrando afinidades em nenhum dos países visitados, retorna ao aconchego do lar primígeno. A repetição da forma verbal “vi”, indica que o olhar do poeta está voltado para o espaço público e o deslocamento possui um tom de viagem de turismo, de passeio por locais pitorescos e contato com outras culturas:

19 confesso que outras vezes escapei
 20 direi antes de tudo que cheguei ao Arno
 21 que encontrei nas livrarias de Charing Cross
 22 verdadeiro Byron assinado pelo vicário Bull
 23 em um natal de setenta anos atrás
 [...]
 46 Vi a Ingrid Bergman correr por La Rue Blanche
 47 y salvando as óbvias diferenças
 48 vi a Adenauer entre fracos aplausos vienenses
 49 vi a Kruschew saindo de Pennsylvania Station
 50 y salvando outra vez as diferenças
 51 vi um toro de pacífica estirpe
 52 que não queria matar a seu toureiro

pozo/ y cuando extiendo el brazo estoy seguro/ de la pared que toco o del vacío/ y cuando miro el cielo/ veo acá mis nubes y allí mi Cruz del Sur/ mi alrededor son los ojos de todos/ y no me siento al margen/ ahora ya sé que no me siento al margen.

⁹¹ Quizá mi única noción de patria/ sea esta urgencia de decir Nosotros/ quizá mi única noción de patria/ sea este regreso al propio desconcierto.

[...]
 58 vi a gordas e humildes artesãs de Pomaire
 59 e a três monjas jovens no Carnegie Hall
 60 marcando o jaz com negros sapatos
 61 via as mulheres mais lindas do planeta
 62 caminhando sem mim pela Via Nazionale
 (“*Noción de patria*” – BENEDETTI, 1987, p. 9)⁹²

No segundo poema, a mudança de domicílio é constante e ditada pela necessidade de fugir dos perseguidores. O espaço privado ganha destaque e se apresenta tão variado que ressalta a situação de improvisação e carência em que vive o poeta – esta marcada no poema pelo uso dos diminutivos –, contando apenas com a solidariedade e proteção dos amigos e dos países que lhe dão asilo:

7 acontece que já é o terceiro ano
 8 que vou de gente em povo
 9 de aeroporto em fronteira
 10 de solidariedade em solidariedade
 11 de próximo em distante
 12 de caixa postal em escaninho
 13 de hotelzinho em pensão
 14 de apartamentinho quase camarote
 15 a outro com telefone e banheiro-refeitório
 (“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)⁹³

A pátria, antes descrita como um país sem ânimo e que não sonhava, agora, no cenário do governo militar, transformou-se em “país verde e ferido/ comarczinha verdadeira/ pátria pobre” (“*Hombre que mira su país desde el exilio*” – BENEDETTI, 2001, p. 44).⁹⁴ Constatamos que os tempos sombrios do presente tornaram inacessível a vida pacata e feliz de outrora e, quando emergir do momento de brutalidade, o *paisito* (“paisinho”) terá perdido sua inocência e estará ferido, comportará as cicatrizes da violência.

Em “*Otra noción de patria*”, a situação de sofrimento a que o país está submetido equivale a um martírio (verso 22). Entre os sentidos atribuídos à palavra “mártir” estão os de

⁹² Confieso que otras veces me he escapado./ Diré ante todo que me asomé al Arno/ que hallé en las librerías de Charing Cross/ cierto Byron firmado por el vicario Bull/ en una navidad de hace setenta años./ [...] Vi a Ingrid Bergman correr por la Rue Blanche/ y salvando las obvias diferencias/ vi a Adenauer entre débiles aplausos vieneses/ vi a Kruschhev saliendo de Pennsylvania Station/ y salvando otra vez las diferencias/ vi un toro de pacífico abolengo/ que no quería matar a su torero./ [...] vi a gordas y humildes artesanas de Pomaire/ y a tres monjitas jóvenes en el Carnegie Hall/ marcando el jazz con negros zapatones/ vi a las mujeres más lindas del planeta/ caminando sin mí por la Vía Nazionale.

⁹³ sucede que ya es el tercer año/ que voy de gente en pueblo/ de aeropuerto en frontera/ de solidaridad en solidaridad/ de cerca en lejos/ de apartado en casilla/ de hotelito en pensión/ de apartamentito casi camarote/ a otro con teléfono y water-comedor

⁹⁴ país verde y herido/comarquita de veras/patria pobre

“pessoa a quem se aplicou a pena de morte e/ou torturas por não renunciar a qualquer crença religiosa ou política” e “pessoa que sofre intensa e constantemente de um determinado mal” (HOUAISS, 2013), significados estes que se aplicam à conjuntura do país sob o regime militar. Apesar da terra-mãe se encontrar exaurida e envolta em angústia, o poeta, de forma otimista, considera essa situação temporária, embora, o uso dos verbos particípio passado (“enrolada”, “colocada”, “guardada”) indique outro sentido, o de situação acabada, concluída. Assim, sobressai a visão do eu-lírico de que a pátria é um espaço distinguido não só pelo sofrimento (verso 23 a 25), mas, por contrastes (verso 1) e instabilidade, esta conferida pelo uso do adjetivo provisório:

- 21 cheia pletórica de vazios
 22 mártir de seu destino provisório
 23 pátria enrolada em sua angústia
 24 colocada provisoriamente para morrer
 25 guardada por rastreadores não menos provisórios
 (“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)⁹⁵

No espaço do poema, dois personagens se contrapõem: os homens de “má vontade”, governantes e torturadores, e aqueles que foram expulsos da pátria de origem, subentendidos como homens de boa vontade. O poeta – a partir de passagens bíblicas encontradas em Lucas⁹⁶, capítulo 2, versículo 14 e Mateus⁹⁷, capítulo 5, versículo 3 – ironiza e reprova a conduta dos que estão no poder, destacando-lhes os comportamentos contraditórios, o grande número de inimigos amealhados, o desejo de deter a história (versos 62 e 63), a intenção de abafar o hino do país⁹⁸ (verso 67), o qual, além de ser manifestação musical criada para fomentar o sentimento de união nacional e cantar a soberania da nação, expressa a voz coletiva que o canta em coro:

26 mas os homens de má vontade

⁹⁵ Ilena pletórica de vacíos/ mártir de su destino provisorio/ patria arrollada en su congoja/ puesta provisoriamente a morir/ guardada por sabuesos no menos provisorios

⁹⁶ Referência à louvação do exército de anjos pelo nascimento de Jesus: “Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa-vontade.” (LUCAS, 2013).

⁹⁷ Sermão da montanha proferido por Jesus. (MATEUS, 2013).

⁹⁸ O verso 69 do poema “*Otra noción de patria*” faz referência ao hino nacional uruguaio: [...] / ¡Libertad, libertad, Orientales! / Este grito a la patria salvó./ que a sus bravos, en fieras batallas./ De entusiasmo sublime inflamó./ De este don sacrosanto la gloria/ Merecimos. Tiranos ¡temblad! / Tiranos ¡temblad! / Tiranos ¡temblad! / ¡Ah! / ¡Libertad! en la lid clamaremos./ Y muriendo, también ¡Libertad! / ¡Libertad! en la lid clamaremos./ Y muriendo, también ¡Libertad! [...].

27 não serão provisoriamente condenados
 28 para eles não haverá paz na terrinha
 29 nem deles será o reino dos céus
 30 já que como é público e notório
 31 não são pobres de espírito
 [...]

62 Por eles colocariam
 63 um duríssimo freio na história
 64 têm pânico de que esta dispare
 65 e galope pisoteando-lhes pobres
 66 têm outras aversões por exemplo
 67 não gostam dos jovens nem do hino
 68 os jovens bah não é uma surpresa
 69 o hino porque diz tiranos tremei
 70 e isso lhes repercute no duodeno

71 mas sobretudo os desagrada
 72 porque quando o escutam
 73 obedecem e tremem
 74 seus inimigos são numerosos e teimosos
 75 marxistas economistas meninos sacerdotes
 76 povos e mais povos
 77 que chatice é impossível acabar com os povos
 (“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)⁹⁹

Retomando o tema do exílio, a situação de violência e perseguições levaram os cidadãos uruguaios a um êxodo em massa, a se espalharem pelos *cuatro cardinales* (verso 94), a buscarem segurança em todos os pontos do globo, onde algum país se dispusesse a recebê-los:

93 é claro em aparência nos ampliamos
 94 já que invadimos os quatro cardeais
 95 na venezuela tem como trinta mil
 96 inclusos quarenta jogadores de futebol
 97 em sidney oceania
 98 há uma livraria de autores orientais
 99 que para surpresa dos australianos
 100 não são confúcio nem lin yu tang
 101 mas onetti vilariño arregui espínola
 102 em barcelona um café petit montevidéu
 103 e outro localzinho chamado o quilombo¹⁰⁰
 104 nome que diz algo aos rioplatenses
 105 mas muito pouca coisa aos catalães

⁹⁹ pero los hombres de mala voluntad/ no serán provisoriamente condenados/ para ellos no habrá paz en la tierra/ ni de ellos será el reino de los cielos/ ya que como es público y notorio/ no son pobres de espíritu/ [...] si por ellos fuera le pondrían/ un durísimo freno a la historia/ tienen pánico de que ésta se desboque/ y les galope por encima pobres/ tienen otras inquinas verbigracia/ no les gustan los jóvenes ni el himno/ los jóvenes bah no es una sorpresa/ el himno porque dice tiranos temblad/ y eso les repercute en el duodeno/ pero sobre todo les desagrada/ porque cuando lo oyen/ obedecen y tiemblan/ sus enemigos son cuantiosos y tercicos/ marxistas economistas niños sacerdotes/ pueblos y más pueblos/ qué lata es imposible acabar con los pueblos

¹⁰⁰ Na Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai tem o sentido de “prostíbulo” (DICCIONARIO RAE..., 2013).

106 em buenos aires setecientos mil ou seja não cabem mais
 107 e assim no méxico nova york porto alegre havana
 108 panamá quito argélia estocolmo paris
 109 lisboa maracaibo lima amsterdam madrid
 110 roma jalapa pau caracas são francisco montreal
 111 bogotá londres mérida gotemburgo moscou
 (“Otra noción de patria” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)¹⁰¹

Todavia, depois de algum tempo longe de casa, observa o poeta que a situação de afastamento, que pensava ser provisória, e o almejado retorno imediato se apresentam distantes. Recuperando os versos 131 e 132 do poema “*La casa y el ladrillo*”, torna-se necessário colocar em prática a ideia de se estabelecer na pátria “interina”, aprender o idioma e construir um novo lar:

112 de todos os lados chegam envelopes da nostalgia
 113 narrando como é preciso começar do zero
 114 navegar por idiomas que apenas são afluentes
 115 construir algum lugar em qualquer lugar
 116 às vezes lindas vezes com mãos solidárias
 117 e outras amargas vezes recebendo na nuca
 118 o olhar xenófobo
 (“Otra noción de patria” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)¹⁰²

A partir de imagens que apontam para uma situação atravessada por emoções contraditórias (“raiva melancólica”, “firmeza tão nômade”) e pela completa desorientação e ruína do sujeito (“esta desordem este não saber/ esta ausência a pedaços”), o poeta – apesar imerso nas perdas, ausências, raiva, nostalgia, evidenciados anaforicamente pelos pronomes demonstrativos “este/esta”, indicando algo que está bem próximo – opta por não se deixar afundar na tristeza e no desespero. Ao cotejar a situação dos que saíram do país com a daqueles que foram impedidos ou que estão presos e padecendo sofrimentos físicos, o eu-lírico reconhece a liberdade física como um privilégio do exílio:

¹⁰¹ es claro en apariencia nos hemos ampliado/ ya que invadimos los cuatro cardinales/ en venezuela hay como treinta mil/ incluidos cuarenta futbolistas/ en sidney ocania/ hay una librería de autores orientales/ que para sorpresa de los australianos/ no son confucio ni lin yu tang/ sino onetti vilariño arregui espínola/ en barcelona un café petit montevideo/ y otro localcito llamado el quilombo/ nombre que dice algo a los rioplatenses/ pero muy poca cosa a los catalanes/ en buenos aires setecientos mil o sea no caben más/ y así en méxico nueva york porto alegre la habana/ panamá quito argel estocolmo paris/ lisboa maracaibo lima amsterdam madrid/ roma xalapa pau caracas san francisco montreal/ bogotá londres mérida goteburgo moscú

¹⁰² de todas partes llegan sobres de la nostalgia/ narrando cómo hay que empezar desde cero/ navegar por idiomas que apenas son afluentes/ construirse algún sitio en cualquier sitio/ a veces lindas veces con manos solidarias/ y otras amargas veces recibiendo en la nuca/ la mirada xenófoba

124 com esta raiva melancólica
 125 esta firmeza tão nômade
 126 esta coragem fervida na tristeza
 127 esta desordem este não saber
 128 esta ausência a pedaços
 129 estes ossos que reclamam seu leito
 130 com todo este desmoronamento misterioso
 131 com todo este arquivo de dor
 132 somos privilegiados

 154 mas
 155 e os outros
 156 que pensaram os outros
 157 se é que têm disposição e espaço
 158 para pensar em algo

 159 que pensaram os que se encaminham
 160 à máquina abutre à tortura hiena
 161 que restará aos que arquejam de impotência
 162 o que aos que saíram semimortos
 163 e ignoram quando voltaram ao cepo
 (“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)¹⁰³

Entretanto, ao refletir sobre os tormentos da prisão encerrada por grades, o poeta percebe-se impotente e sem alternativas que permitam salvar os que estão em perigo, por isso o uso do advérbio “como” reiteradas vezes, indagando sobre o que fazer para resgatá-los. Ao fim, chega à conclusão de que o exílio também possui “grades” (*barrotes*), imateriais, não palpáveis, porém, não menos eficazes posto que o impedem de volver ao torrão natal.

175 como recuperá-los do suplício e apatia
 176 como salvá-los da morte substituta
 177 como resgatá-los do rancor que carcome

 178 o exílio também tem grades
 (“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)¹⁰⁴

O poeta segue inventariando as atrocidades e modificações porque passam a comunidade e a pátria de origem, ambas aviltadas, rebaixadas, massacradas, contrariando a versão oficial da história. Essa decadência e ruína são semelhantes a um “naufrágio” (“sabemos onde está cada janela/ [...] onde ficou o resto do naufrágio/ e onde estão os

¹⁰³ con esta rabia melancólica/ este arraigo tan nómada/ este coraje hervido en la tristeza/ este desorden este no saber/ esta ausencia a pedazos/ estos huesos que reclaman su lecho/ con todo este derrumbe misterioso/ con todo este fichero de dolor/ somos privilegiados/ pero/ y los otros/ qué pensarán los otros/ si es que tienen ánimo y espacio/ para pensar en algo/ qué pensarán los que se encaminan/ a la máquina buitre a la tortura hiena/ qué quedará a los que jadean de impotência/ qué a los que salieron semimortos/ e ignoran cuándo volverán al cepo

¹⁰⁴ cómo recuperarlos del suplício y el tédio/ cómo salvarlos de la muerte sucedânea/ cómo rescatarlos del rencor que carcome/ el exilio también tiene barrotes

sobreviventes”).¹⁰⁵ Os governantes tirânicos se autocumprimentam (“os governos poderosos sempre se vangloriam/ de suas virtudes municipais”)¹⁰⁶ por manter as ruas niveladas (“parece que as ruas agora não têm buracos”),¹⁰⁷ as praças e as estátuas limpas (“os jardins públicos estão lindos/ as estátuas sem caca de pombos”),¹⁰⁸ enquanto as famílias estão esfaceladas e os oponentes submetidos à prisão, tortura e fome:

224 é certo que esses méritos não salvam um país
 225 talvez exista algum coronel que o saiba

226 ao pobre que ficou sozinho com sua fome
 227 não lhe importa que esteja cortado o gramado
 228 os pais que pagaram com um filho à vista
 229 ignoram esses buracos que tapou o intendente
 230 a juana lhe amputaram o marido
 231 não lhe interessa a poda das bananeiras

232 os pedaços de família não valorizam
 233 a sólida unidade das estátuas

234 de modo que não vale a glória nem a pena
 235 que gastem tanto erário nesse brilho
 (“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)¹⁰⁹

Desse ambiente de miséria física e moral, de esbulho, resulta a consternação do eu-lírico, invadido por uma “tristeza úmida” que o contamina inteiro, o deixa sem rumo e ameaça suas referências anteriores ao exílio:

238 há manhãs em que me espreguiço
 239 e quando o peito se alarga
 240 e abro a boca como peixe no ar
 241 sinto que aspiro uma tristeza úmida
 242 uma tristeza que me invade inteiro
 243 e que me deixa absorto suspenso
 [...]

 255 e essa tristeza madrugadora e cinzenta
 256 passa pelo rosto de meus iguais
 257 uns distantes perdidos na geada
 258 outros não sei onde desfeitos ou refeitos
 (“*Otra noción de patria*” – BENEDETTI, 2000a, p. 21)¹¹⁰

¹⁰⁵ sabemos dónde está cada ventana/ [...] / dónde quedó el resto del naufragio/ y dónde están los sobrevivientes

¹⁰⁶ los gobiernos musculosos siempre se jactan/ de sus virtudes municipales

¹⁰⁷ parece que las calles ahora no tienen baches

¹⁰⁸ los jardines públicos están preciosos/ las estatuas sin caca de palomas

¹⁰⁹ es cierto que esos méritos no salvan un país/ tal vez haya algún coronel que lo sepa/ al pobre que quedó a solas con su hambre/ no le importa que esté cortado el césped/ los padres que pagaron con un hijo al contado/ ignoran esos hoyos que tapó el intendente/ a juana le amputaron el marido/ no le atañe la poda de los plátanos/ los trozos de familia no valoran/ la sólida unidad de las estatuas/ de modo que no vale la gloria ni la pena/ que gasten tanto erario en ese brillo

Mencionamos antes que a expatriação forçada implica uma ruptura do sujeito com suas raízes e referências, pois, subitamente, vê-se na condição de ter que administrar e conviver com ausências várias. Nesse contexto, resta ao poeta a recomposição do espaço e tempo perdidos pela via da memória, forma encontrada para minimizar o desconforto de haver sido privado de referências existenciais, que a identidade e a noção de pertencimento a uma comunidade, cultura e tradição proporcionam ao indivíduo.

Na tentativa de manter seus vínculos com a pátria-mãe, com tudo e todos que ficaram para trás, o sujeito desenvolve mecanismos de defesa contra o olvido que a distância e o trauma ajudam a instalar. Entre os meios para manter as ligações afetivas rompidas está a rememoração, do latim *rememorare*, voltar a lembrar. A memória é, por conseguinte, o fio que o exilado utiliza para tecer uma rede de proteção contra o esquecimento dos seus vínculos afetivos mais caros.

Nesta dissertação utilizaremos os vocábulos “lembrança”, “recordação”, “rememoração” e “reminiscência” sem fazer distinção entre eles. Entendemos que todos estão ligados à memória, em sua acepção de repositório de imagens, de situações, informações que já se passaram, portanto, pertencentes ao passado. Todavia, quanto à presença, ou não, da intenção volitiva no ato de recordar, compreendemos como memória voluntária, aquela buscada intencionalmente pelo indivíduo; e como memória involuntária, a que assoma ao consciente do sujeito sem que este tenha feito algo para desencadear as reminiscências.

Essa noção da memória como algo buscado ou que aflora sem que o sujeito tenha feito um esforço consciente para isso, aparece no poema “*Fundación de un recuerdo*” (BENEDETTI, 2001, p.96), integrante do livro *Poema de otros* (1974), no qual o poeta desdobra em quarenta e três versos sua concepção de memória. Chama atenção a noção de que a recordação é erigida – conforme indicam os vocábulos “fundar”, “construída”, “alicerces”:

- 1 Não é exatamente como fundar uma cidade
- 2 mas sim como fundar uma dinastia
- [...]
- 7 uma lembrança bem construída
- 8 uma lembrança com alicerces de solidão ¹¹¹

¹¹⁰ hay mañanas en que me desperezo/ y cuando el pecho se me ensancha/ y abro la boca como pez en el aire/ siento que aspiro una tristeza húmeda/ una tristeza que me invade entero/ y que me deja absorto suspendido/ [...]/ y esa tristeza madrugadora y gris/ pasa por los rostros de mis iguales/ unos lejanos perdidos en la escarcha/ otros no sé donde deshechos o rehechos

¹¹¹ No es exactamente como fundar una ciudad/ sino más bien como fundar una dinastia/ [...]/ un recuerdo bien fundado/ un recuerdo con cimientos de solo

Estudos neurocientíficos atestam que inúmeros fatores – distorções, omissões, emoções, tempo decorrido – interferem no processo de retenção das informações, de modo que nem sempre gravamos em nosso cérebro o evento tal qual ocorreu. Disso resulta que indivíduos descrevam lembranças diferentes acerca do mesmo evento. Iván Izquierdo (2008, 00:02:52) destaca que muitas memórias se gravam de maneira errônea, infiel e outras recebem incorporações que colocamos mais tarde, seja de forma consciente ou inconsciente. A maioria dos acréscimos à recordação, diz Izquierdo, ocorre involuntariamente.

Assim, o eu-lírico, em um artifício de construção e desconstrução de enunciados, revela que não tem pleno domínio de como acontece o processo de edificação das reminiscências. Ao longo do poema, compara-o à fundação de uma dinastia, de um estilo, de uma doutrina e, por fim, de um sonho. O que equivale dizer que a memória tanto pode ser um conjunto de lembranças articuladas entre si, pertencentes à mesma “família”; como pode ser agrupada por suas características e afinidades; ou compor uma seleção de motivos que conferem sentido à vida ou se transformam em algo a ser seguido; ou ainda, correspondem à visão de um ideal buscado ardentemente.

Para o poeta, a memória individual compõe-se de pessoas, paisagens, palavras (“a lembrança tem mãos nuvens estribilhos/ ruas e lábios árvores e passos”),¹¹² fragmentos de vivências que se juntam às expectativas, sonhos, devaneios e desvarios do sujeito, posto que a recordação “não se planeja com paz nem compasso/ mas com uma série de esperanças e delírios”.¹¹³

Na memória estão depositadas lembranças que podem ser acessadas devagar, aos poucos, levar anos até se tornarem nítidas, plenas; ou fazer parte de uma vida inteira, ou ainda, preencher certos momentos aportando novamente a delicadeza e o prazer da situação recordada:

7 uma lembrança bem construída
 8 uma lembrança com alicerces de solidão
 9 que com todo seu espanto procura o amor
 10 e o encontra de tempos em tempos ou a lustros
 11 pode durar uma caminhada ou pelo menos
 12 voltar algumas noites a cavar sua doçura¹¹⁴

¹¹² el recuerdo tiene manos nubes estribillos / calles y labios árboles y pasos

¹¹³ no se planifica con paz ni compás / sino con una sarta de esperanzas y delírios

¹¹⁴ un recuerdo bien fundado/ un recuerdo con cimientos de solo/ que con todo su asombro busca el amor/ y lo encuentra de a ratos o de a lustros/ puede durar un rumbo o por lo menos/ volver algunas noches a cavar su dulzura

A memória pode ser coletiva, envolver recordações de uma conjuntura, de um ideal sonhado e partilhado por um grupo, um povo; “uma lembrança pode [...] / ser uma fantasia que de pronto / se torna ventre ou povo”, diz o poeta aludindo às utopias guardadas na memória, as quais, quando recuperadas pela rememoração, prontamente se tornam fonte geradora (ventre) de ações. No contexto das ditaduras, em “uma praça de sol / com punhos no ar”, ou através de uma “janela dividida”, o poeta recorda as manifestações públicas de protestos, em que se misturam canções, alívios, esperanças, metaforizadas na imagem da “chuva verde” – agente de fertilização – que guarda o sentido de limpeza, regeneração, germinação da terra:

15 uma lembrança pode ter bochechas
 16 e canções e bálsamos
 17 ser uma fantasia que de pronto
 18 se torna ventre ou povo
 19 talvez uma chuva verde
 20 atrás da janela dividida
 21 ou uma praça de sol
 22 com punhos no ar ¹¹⁵

Contraditoriamente, o poeta afirma também que uma memória bem consolidada pode extinguir-se. Uma utopia acalentada com firmeza de propósito pode perder sua força no transcurso do tempo quando não colocada em prática, transformando-se em recordação. Todavia, na visão do eu-lírico, antigas fantasias tem o tempo certo para serem realizadas e, mesmo quando isso não acontece, essa lembrança-sonho pode permanecer para sempre rodando o sujeito (“quer dizer é tão frágil que dura para sempre”), evocada constantemente pelos “velhos refletores da insônia”.

23 uma lembrança solidamente construída
 24 fatalmente se acaba se não é renovada
 25 quer dizer é tão frágil que dura para sempre
 26 porque findo o prazo a resgatam
 27 os velhos refletores da insônia ¹¹⁶

Há lembranças que são sustentáculos afetivos, que revigoram corpo e alma, recuperam sentimentos e ações que jazem adormecidos no interior do sujeito; outras podem assomar ao consciente de forma surpreendente, com tanta clareza e definição que é como se inundasse o

¹¹⁵ un recuerdo puede tener mejillas / y canciones y bálsamos / ser una fantasía que de pronto / se vuelve vientre o pueblo / quizá una lluvia verde / tras la ventana compartida / o una plaza de sol / con puños en el aire

¹¹⁶ un recuerdo sólidamente fundado / fatalmente se acaba si no se lo renueva / es decir es tan frágil que dura para siempre / porque al cumplirse el plazo lo rescatan / los viejos reflectores del insomnio

indivíduo, transformando coisas comuns em elementos singulares, irrepetíveis, únicos, lançando uma nova luz sobre o fato armazenado na memória:

36 e é claro uma lembrança pode ser um alvoroço
 37 que às vezes nos percorre como um sol de franqueza
 38 como uma avalanche de seiva como um pouco de magia
 39 como uma vitória quotidiana
 40 que de repente se transforma em única ¹¹⁷

A memória vai se compondo de conteúdos múltiplos e, no exílio, transforma-se em ponto de sustentação do poeta impedindo a desagregação do sujeito. Sylvia Lago (1997), analisando os espaços reais na obra de Benedetti, comenta:

A visão do exílio – tema político gerador de um amplo corpus literário que atualmente estudamos – proporciona ao escritor – com frequência “cérebro-espelho” de sua época – perspectivas diferentes; elabora outros recursos técnicos, promovidos, é óbvio, pelas inquietações da obrigada ausência: “mutação de realidades várias”, “restaurações imaginárias”, “andaimos reais ou metafóricos” – para dizê-lo com palavras do próprio Benedetti no prólogo do romance *Andamios*, de 1995 – que o artista constrói com base em um obstinado esforço da memória, que se converte em verdadeiro apoio do país recriado imaginativamente e, por que não, no próprio sustentáculo do exilado.¹¹⁸

Verificamos, portanto, que na poesia do escritor uruguaio a memória do exílio tanto é evocação simples – lembrança que surge como afecção – como construção a partir de uma busca ativa (RICOEUR, 2007, p. 37) dos eventos passados. Esta última não só no sentido de preservar a recordação de tudo o que foi deixado no país de origem, e desse modo resguardar os elos e afetos primários; como também de impedir que o eu-lírico se esqueça dos motivos que o colocaram na situação de exilado, qual seja a violência e as perseguições perpetradas pelos governos militares, denunciadas no texto poético.

No poema “*Ciudad en que no existo*” (BENEDETTI, 2000a, p. 63), o poeta evidencia o trabalho intencional da recordação como meio de manter o vínculo com a cidade natal e, por

¹¹⁷ y es claro un recuerdo puede ser un escándalo/ que a veces nos recorre como un sol de franqueza/ como un alud de savia como un poco de magia/ como una palma de todos los días/ que de repente se transforma en única

¹¹⁸ La visión desde el exilio - tema político generador de un amplio corpus literario que actualmente estudiamos - proporciona al escritor - con frecuencia «cerebro-espejo» de su época - perspectivas diferentes; elabora otros recursos técnicos, promovidos, es obvio, por los acucios de la obligada ausencia: «mutación de realidades varias», «restauraciones imaginarias», «andamios reales o metafóricos» -para decirlo con palabras del propio Benedetti en prólogo de la novela *Andamios*, de 1995- que el artista construye en base a un empeinado esfuerzo de la memoria, que se convierte en verdadero sostén del país recreado imaginativamente y ¿por qué no?, en propio sostén del exiliado.

extensão, preservar sua identidade pessoal, posto que a memória organiza e confere sentido à existência, ela contém o repositório de experiências vividas – individual e coletivamente – que dão sustentação ao presente e ao futuro, pois, segundo Izquierdo “sou quem sou porque me lembro quem sou” (1989). Não é sem razão que o sujeito se desorienta quando sofre de amnésia, a perda real – temporária ou não – de suas lembranças. Paulo Freire comenta:

Ninguém chega a parte alguma só, muito menos ao exílio. Nem mesmo os que chegam desacompanhados de sua família, de sua mulher, de seus filhos, de seus pais, de seus irmãos. Ninguém deixa seu mundo, adentrado por suas raízes, com o corpo vazio ou seco. Carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura; a memória, às vezes difusa, às vezes nítida, clara, de ruas da infância, da adolescência; a lembrança de algo distante que, de repente, se destaca límpido diante de nós, em nós, um gesto tímido, a mão que se apertou, o sorriso que se perdeu num tempo de incompreensões, uma frase, uma pura frase possivelmente já olvidada por quem a disse (FREIRE, 1992, p. 17).

Sabemos que a nitidez de uma imagem/informação armazenada na memória deve-se a inúmeros fatores, tais como as emoções – positivas ou negativas – que lhe foram associadas, a importância que teve para o indivíduo no momento de sua aquisição (retenção) ou a frequência com que é acessada. O distanciamento no tempo, entre o momento em que a imagem foi gravada e o acesso a esta pela rememoração, também pode diminuir a clareza daquilo que é lembrado. No poema, o sujeito lírico distingue a imagem de sua cidade “através da bruma”, posto que é frequente os registros guardados, quando chamados à consciência, não se fazerem presente de forma límpida, definidos em todos os seus contornos. Neste caso, a recomposição da imagem requer um esforço – muitas vezes empreendido entre cautelas e receios – até refulgir “cálida e ensolarada/ única como um mito discretíssimo”.

11 eu entretanto a recordo ainda que me ignore
 12 através da bruma a distingo
 13 e apesar de espreitamentos e receios
 14 a recupero cálida e ensolarada
 15 única como um mito discretíssimo¹¹⁹

Destacamos a comparação estabelecida entre a cidade e o mito, confirmando o que referimos anteriormente quanto à tendência do exilado idealizar o solo natal, idolatrando-o, exaltando de forma romântica os elementos e as cores da paisagem local:

¹¹⁹ yo en cambio la recuerdo aunque me ignore/ a través de la bruma la distingo/ y a pesar de acechanzas y recelos/ la recupero cálida y soleada/ única como un mito discretísimo

16 recolho do passado sua imagem persuasiva
 17 que nos havia convencido a todos
 18 a gente se acomodava entre as rochas
 19 e a água mansa de rio salgado
 20 vinha lambar os pés e quase permanecia

21 e quando o horizonte se incendiava
 22 e havia no ar um fio como baba de deus
 23 que em uma das pontas tinha um negrinho
 24 e na outra uma pipa dourada
 25 a gente não era feliz mas faltava pouco¹²⁰

Essa rememoração do eu-lírico busca evocar acontecimentos passados que o protejam das ausências sentidas no presente. A memória atua como abrigo contra o fluxo temporal, volta-se ao passado para entrar em contato com o que foi perdido. Para além da recuperação de imagens agradáveis, as lembranças são um retorno a um tempo fixado, no espírito do poeta, como uma época feliz, aprazível. Freire aponta essa tendência de recordar o espaço original como sendo melhor que a segunda pátria, como algo observável em indivíduos exilados:

Na verdade, um dos sérios problemas do exilado ou exilada está em como lidar, de corpo inteiro, com sentimentos, desejos, razão, recordação, conhecimentos acumulados, visões do mundo, com a tensão entre o hoje sendo vivido na realidade de empréstimo e o ontem, no seu contexto de origem, de que chegou carregado de marcas fundamentais. No fundo, como preservar sua identidade na relação entre a *ocupação* indispensável no novo contexto e a *pré-ocupação* em que o de origem deve constituir-se. Como lidar com a saudade sem permitir que ela vire nostalgia. Como inventar novas formas de viver e de conviver numa cotidianidade estranha, superando assim ou reorientando uma compreensível tendência do exilado ou da exilada de, não podendo deixar de tomar, pelo menos por largo tempo, seu contexto de origem como referência, considerá-la sempre melhor do que o de empréstimo. Às vezes, é melhor mesmo, mas nem sempre o é (FREIRE, 1992, p. 17).

Além disso, em “*Ciudad que no existo*”, as imagens e sentimentos lembrados pertencem ao pretérito imperfeito do mito, onde tudo era belo (“era lindo acampar na insônia”) ¹²¹ e se avizinhava da felicidade (“a gente não era feliz mas faltava pouco”) ¹²². Ora, se acessamos o passado a partir do presente, e se este é aterrador, nada mais natural do que selecionar as melhores lembranças para se apoiar. Michel Pollack (1992, p. 203) destaca esse caráter seletivo da memória, bem como a impossibilidade desta registrar tudo.

¹²⁰ recojo de anteayer su imagen persuasiva/ que nos había convencido a todos/ uno se acomodaba entre las rocas/ y el agua mansa de río salado/ venía a lamer los pies y casi se quedaba/ y cuando el horizonte se encendía/ y había en el aire un hilo como baba de dios/ que en uno de sus cabos tenía a un negrito/ y en el otro un barrilete rubio/ uno no era feliz pero faltaba poco

¹²¹ era lindo acampar en el insomnio

¹²² uno no era feliz pero faltaba poco

Para o sujeito lírico, o trabalho da rememoração equivale à ação de desenterrar, cujo sentido figurado é “retirar do esquecimento”. Diz o poeta: “exumo minha cidade tal como era” e refaz o caminho das lembranças que lhe trazem novamente o rio (“todas as ruas conduzem ao rio mar”), a praça matriz (“ainda mais houve dias em que a cidade/ para mim começava na praça matriz”), o hábito da sesta (“logo que o meio-dia acumula propostas/ e é tempo de uma sesta que não durmo”), o calor úmido e sufocante do final das manhãs (“e de todo modo deixa uma fruição/ no mormaço das onze e meia”), as belas mulheres uruguaiais (“que mulheres lindas tinha minha cidade”) ¹²³ e, principalmente, as ruas e tudo que nelas transita ou as constitui:

71 a rua é a espinha dorsal do bairro
 72 é também a cobertura de vagabundo
 73 um bocejo na calçada de sombra
 74 palavrão fora de tempo
 75 erva entre pedras

76 a rua é evidentemente uma parceira
 77 uma cancela com profecias
 78 a rua é um incêndio e uma estátua
 79 e sobretudo uma padaria
 80 a rua é o umbu e o aguaceiro ¹²⁴

Às recordações do tempo passado, felizes e idealizadas, juntam-se as recordações do tempo presente, das mortes de amigos, estudantes e trabalhadores tombados na militância contra o governo militar. Nas ruas, a atmosfera amena e de liberdade é substituída pelos cortejos fúnebres dos que foram assassinados pela ditadura:

81 tudo isso era antes porque agora
 82 a rua é líber e é ibero
 83 é hugo e heber e susana
 84 os oito operários de paso molino
 85 e nossas marchas aos cemitérios
 [...]

¹²³ Todos os versos deste parágrafo são do poema “*Ciudad en que no existo*” (“Cidade em que não existo”):

exumo mi ciudad tal como era
 todas las calles conducen al río mar
 más aún hubo días en que la ciudad/ para mí empezaba en la plaza matriz
 luego que el mediodía acumula propuestas/ y es tiempo de una siesta que no duermo
 y de todos modos deja una frucción/ en el bochorno de las once y media
 qué mujeres lindas tenía mi ciudad

¹²⁴ la calle es la espina dorsal del barrio/ es también el penthouse del linyera/ un bostezo en la acera de sombra/ garabato a destiempo/ yuyito entre adoquines/ la calle es por supuesto una pareja/ una puerta cancel con vaticínios/ la calle es un incendio y una estatua/ y sobre todo una panadería/ la calle es el ombú y el aguacero

- 91 tudo isso é agora porque antes
 92 a rua era um mostruário de balcões
 93 a rua era estudantes mais trabalhadores
 94 às vezes um tordo vagabundo
 95 ou apenas um tchau de vereda a vereda
- 96 tudo isso era antes porque agora
 97 a rua é uma pinça onipresente
 98 é o toba e zelmar que voltam à terra
- 99 lutando já cadáveres pela mesma bandeira
 100 que seus assassinos não podem suportar¹²⁵

Passado e presente se alternam nas lembranças (“antes agora antes agora antes” – verso 101), dois momentos e dois tempos contraditórios envolvem a cidade recordada. O poeta, como um sacerdote, realiza o rito que a divide em duas faces, tal como o Deus Janus¹²⁶ que tem um rosto voltado para o passado e outro para o presente/futuro. As duas fisionomias são nomeadas como “rosto ritual” e “rosto crispado”, correspondendo ao “antes” e ao “agora”, respectivamente. O adjetivo “ritual” tanto pode ser uma alusão aos aspectos conhecidos, rotineiros da cidade, como uma referência a algo que se situa na esfera do sagrado e que guarda relação com o vocábulo “cerimonia”. O qualificativo “crispado” – que tem por sinônimos os vocábulos “enrugado”, “contraído” – designa a tensão e as ameaças impostas pela ditadura.

- 101 antes agora antes agora antes
 102 cumpro com a absurda cerimônia
 103 de dividir minha cidade em duas metades
 104 em rosto ritual e outro crispado
 105 em dois rumos contrários em dois tempos¹²⁷

Procedendo a uma detalhada anamnese, ou seja, a rememoração gradativa e minuciosa das ocorrências pretéritas, o poeta se dá conta que as sementes da situação presente foram plantadas no passado (“e no entanto é útil lembrar/ que o agora estava germinando no

¹²⁵ todo eso era antes porque ahora/ la calle es líber y es ibero/ es hugo y heber y susana/ los ocho obreros del paso molino/ y nuestras marchas a los cementerios/ [...] todo eso es ahora porque antes/ la calle era un muestrario de balcones/ la calle era estudiantes más obreros/ a veces un tordillo vagabundo/ o apenas un chau de vereda a vereda/ todo eso era antes porque ahora/ la calle es una pinza onnipresente/ es el toba y zelmar que vuelven a la tierra/ peleando ya cadáveres por la misma bandera/ que sus asesinos no pueden soportar

¹²⁶ Deus romano, do qual deriva o nome do mês de Janeiro (januarius), venerado como o porteiro celestial. Por ser uma divindade que preside o passado e o futuro, o começo e o fim, as portas que se abrem e fecham, é representado com duas faces contrapostas, portando em uma das mãos uma chave e na outra, uma varinha (DICIONÁRIO..., 1976, p. 101).

¹²⁷ antes ahora antes ahora antes/ cumpro con la absurda ceremonia/ de escindir mi ciudad en dos mitades/ en un rostro ritual y otro crispado/ en dos rumbos contrarios en dos tiempos

antes”),¹²⁸ para concluir em seguida que a cidade atual, mergulhada em silêncio, assombra-se com as ausências e tantas mortes a ponto de considerar inacreditável “[...] que não haja semáforos/ nas avenidas do campo santo” (“*Ciudad en que no existo*” – BENEDETTI, 2000a, p. 63).¹²⁹

No período da ditadura uruguaia em que se inscreve esse poema, Benedetti estava em Cuba, terceiro país do seu percurso de exilado, portanto, as lembranças do “agora” são construídas, provavelmente, com base em informações dos meios de comunicação e dos relatos de parentes e amigos que permaneceram no país. Maurice Halbwachs confirma que nossa memória se constrói também a partir das recordações de outras pessoas (1990, p. 28). No poema, mesclam-se as memórias pessoais, formadas pelas vivências do poeta e a memória erigida a partir de fatos que chegaram a seu conhecimento, certamente a imaginação entra em cena para preencher as lacunas, motivada pelo não testemunho direto dos fatos do presente ocorridos no país de origem.

O livro *Geografías* – que mistura poesia e contos blocados, conforme a afinidade dos temas – traz o poema “Eso dicen” e o conto que dá título à coletânea (BENEDETTI, 2010, p. 15-24), o qual ilustra bem a tentativa de reter as imagens da pátria mediante o esforço intencional de trazer à lembrança fatos, pessoas, paisagens do passado. Vejamos o poema:

1	Estão dizendo isso
2	que ao fim de dez anos
3	tudo mudou
4	lá
5	dizem
6	que a avenida está sem árvores
7	e não sou ninguém para colocá-lo em dúvida
8	acaso eu não estou sem árvores
9	e sem memória dessas árvores
10	que segundo dizem
11	já não estão? ¹³⁰

O texto remete para o tempo transcorrido, dez anos, desde que o poeta saiu de seu país e também para as mudanças ocorridas na paisagem da cidade, materializadas no

¹²⁸ y sin embargo es útil recordar/que el ahora estaba germinando en el antes

¹²⁹ [...] que no haya semáforos/ en las avenidas del camposanto

¹³⁰ Eso dicen/ que al cabo de diez años/ todo ha cambiado/ allá/ dicen/ que la avenida está sin árboles/ y no soy quién para ponerlo en duda/ ¿acaso yo no estoy sin árboles/ y sin memoria de esos árboles/ que según dicen/ ya no están?

desaparecimento das árvores da avenida *Dieciocho de Julio* (avenida Dezoito de Julho), esta não expressa no poema, porém, identificada com a ajuda de informações obtidas no conto.

Apesar do sujeito indeterminado, expresso pelo verbo “dizem” (*dicen*), remeter para uma informação que necessita ser confirmada, averiguada, o eu-lírico a acata prontamente, sem levantar dúvidas ou suspeitas quanto à veracidade da ocorrência. Ele mesmo se vê como alguém sem méritos para colocar o fato sob desconfiança (“e não sou ninguém para colocá-lo em dúvida” – verso 7). Entretanto, pode ser uma escolha vocabular que, por sua indeterminação, contenha o desejo oculto do poeta de que o acontecimento não seja verdadeiro.

Chama atenção a ausência de nomes, pois, o poema não identifica o sujeito que deu a informação, o país ou a avenida. A poesia, por fazer uso de linguagem condensada, alude dessa forma à falta de referências do sujeito poético e aos próprios vazios que caracterizam as algumas recordações. Essas lacunas, para o leitor, serão completadas com a leitura do conto.

A concentração semântica está centrada no substantivo “árvore” (*árbol*), remetendo para a noção de abrigo, amparo, segurança, enraizamento. E o que é a memória senão aquilo que nos ancora na realidade? A preposição “sem” (*sin*) traz, por sua vez, o sentido de ausência, privação, falta, sentimentos que fazem parte da vida do exilado. Não há menção ao ato de cortar ou arrancar as árvores, a violência dessa ação está subentendida nos versos, posto que havia um “antes”, que está nas reminiscências do eu-lírico, quando existiam as árvores, e um “agora” em que elas inexistem.

Muitas culturas, em diferentes fases da história da humanidade, têm na “árvore” um símbolo sagrado, representando a estrutura do Cosmo e a relação entre os três mundos: subterrâneo, terrestre e celeste. Seus ramos simbolizam a conexão com as dimensões elevadas, superiores; seu tronco, elo que une o mundo material e o espiritual; e suas raízes representam o vínculo com os aspectos mais básicos e primitivos da existência. O culto a uma árvore sagrada ou cósmica, centrada no eixo do mundo, está presente em vários povos: maias, escandinavos, chineses, hebreus, sumérios.

Buda, Sidharta Gautama, teve seu momento de iluminação aos trinta e cinco anos, após dias de meditação profunda sob a árvore Bodhi¹³¹, espécie de figueira sagrada. Conta a lenda que após o “despertar” espiritual, ele passou uma semana olhando a árvore fixamente, sem piscar, tomado por intensa gratidão (A ÁRVORE..., 2012).

¹³¹ *Bodhi* tem o sentido de "iluminação". A palavra está associada à noção de “despertar” espiritual. .

Outra árvore que simboliza a união entre os mundos inferior e superior é *Yggdrasil*, a Árvore da Vida da mitologia escandinava, o freixo do mundo. Seu tamanho é colossal e entre suas três raízes situam-se o reino dos mortos, o lar dos gigantes, e o lar das Nornas (que governam o destino da humanidade). Acima das raízes, no tronco, fica a região de Midgard, onde residem os humanos e mais acima, na copa da árvore, localiza-se Asgard, a morada dos deuses. A ponte *Bifrost* liga a morada dos humanos à dos deuses. Na raiz habita uma serpente e na copa, uma águia.

Ygg era um dos nomes de Odin, assim Yggdrasil significa “cavalo de Odin”. Narra o mito que esse Deus fez o sacrifício voluntário de se pendurar na Árvore da Vida por nove dias, com o objetivo de dominar o segredo das runas, fonte de conhecimento para quem soubesse interpretá-las.

A simbologia da árvore como elemento de união entre mundos diferentes, é uma constante no imaginário dos homens. A existência das árvores, ao longo da avenida referida no poema, comunica-nos tratar-se de algo que conferia uma característica própria e peculiar ao logradouro e que a ação de extirpação modificou. Apesar da distância e do tempo que marcam a vida anterior e a vida atual do poeta, essa lembrança da avenida com árvores, no contexto do poema, era um forte vínculo com a cidade natal.

O desaparecimento das árvores, no presente, é a confirmação exterior, física, palpável de uma ausência que também se manifesta na “paisagem” interior do poeta, cuja imagem a lembrança não foi capaz de fixar. Conforme demonstra a pergunta da última estrofe do poema, esta não parece se dirigir a um interlocutor, assemelha-se a um questionamento que o eu-lírico dirige a si mesmo e que no fundo é uma constatação do seu desenraizamento pessoal. Ao perguntar “acaso eu não estou sem árvores [...]?”, ele comunica metaforicamente que está sem raízes, perdeu seu eixo e também foi arrancado do lugar.

O sujeito lírico também está sem referências como a avenida que perdeu suas árvores, cuja lembrança era um elo da cadeia mnemônica que o ligava à pátria de origem. O verso 9, “e sem memória de essas árvores”, tem um sentido ambíguo, tanto pode se referir à situação literal do eu-lírico não conseguir se lembrar das árvores que margeavam a avenida; quanto ao fato de que o poeta não se reconhece no indivíduo de hoje, ou seja, os anos de exílio comprometeram ou alteraram a memória do sujeito que havia sido, portanto, sua identidade.

O conto “*Geografias*”, por se tratar de uma narrativa, vem iluminar alguns detalhes ocultos no poema “*Eso dicen*”. Naquele, dois amigos – Roberto, o narrador, e Bernardo – frequentam com regularidade um café parisiense e, entre um drinque e outro, entregam-se a um jogo que consiste em relembrar, nos mínimos detalhes, aspectos da longínqua

Montevidéu. Considerando que ambos estão no exílio há dez anos, esse jogo de esmiuçar as “geografias” da cidade e do povo, esse “delírio zozzo”, conforme diz o narrador, são: “Bobagens que inventamos no exílio para de algum modo se convencer de que não se está ficando sem paisagem, sem gente, sem céu, sem país” (BENEDETTI, 2010, p. 16).¹³² Esse passatempo dá-lhes a ilusão de que a memória pode ser preservada, apesar da distância entre a cidade atual e a de origem, e do tempo decorrido desde que foram expatriados.

Todavia, uma das características da memória é ser dinâmica e seletiva. Ligada, ao espaço e ao tempo, a rememoração das vivências se altera na medida em que este vai passando. As recordações são vulneráveis a distorções causadas pelas lacunas da memória, pelas emoções positivas ou negativas ligadas à situação lembrada/recordada, pela superposição/confusão de elementos.

Maurice Halbwachs, conforme citamos antes, afirma que nossa memória pode ser contaminada pela memória dos outros e alerta que as imagens comunicadas por terceiros podem não reproduzir com exatidão o passado e que os elementos presentes em nossas lembranças talvez sejam mais fiéis ao acontecimento relembrado. Nesse caso, “ para algumas lembranças reais, junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 1990, p. 28).

Em toda recordação pode haver algum falseamento/engano entre o fato acontecido e o que dele é recuperado espontaneamente ou intencionalmente pela rememoração. Na reconstituição das informações muitas vezes a memória pode se mostrar precária e insuficiente, por isso, as personagens do conto buscam as minúcias de cada geografia recordada, apoiando-se nas lembranças mútuas da pátria-mãe.

Certo dia, Roberto e Bernardo encontram por acaso uma amiga, Délia, que lhes aporta notícias recentes do país de origem, entre as novidades ela lhes diz que a cidade está tão modificada que eles não mais a reconheceriam, conta-lhes que a avenida *Dieciocho de Julio* já não tem mais árvores e isso causa grande impacto no narrador: “De imediato advirto que as árvores da Dezoito eram importantes, quase decisivas para mim. É a mim que mutilaram. Fiquei sem ramos, sem braços, sem folhas.” (BENEDETTI, 2010, p.19).¹³³

Pela reação deste, observamos que as árvores faziam parte da identidade que foi deixada para trás quando teve que sair do país. A eliminação daquelas tem o significado de

¹³² Pavadas que uno inventa en el exilio para de algún modo convencerse de que no se está quedando sin paisaje, sin gente, sin cielo, sin país.

¹³³ De pronto advirto que los árboles de Dieciocho eran importantes, casi decisivos para mí. Es a mí al que han mutilado. Me he quedado sin ramas, sin brazos, sin hojas.

uma amputação, mais uma entre tantas que o afastamento compulsório lhe trouxe. As recordações, por conseguinte, visam a fazer desaparecer a distância entre as duas pátrias, a atenuar a tristeza das perdas sofridas e a suavizar a dor que se instala no presente tão carregado de ausências.

Das inúmeras dificuldades que o banimento acarreta, Benedetti só não experimentou a de ter que se expressar em outro idioma, felizmente os países por que passou nos doze anos de desterro eram de língua castelhana, contudo, as demais situações aflitivas estão expressas em sua poesia. O poeta relata todo o sofrimento e as privações vivenciadas por uma pessoa que está distante de seu país, tendo que aprender a viver em outra cultura, vivenciar novos costumes; lidar com a falta da família, amigos, trabalho; buscar outra ocupação profissional; reconstruir afetos; conviver com a amargura da solidão e encontrar motivações para seguir com a vida.

Dessa forma, os poemas alternam sentimentos de revolta, raiva, repulsa, indignação, denúncia, nostalgia da pátria-mãe recuperada pela memória e, permeando tudo, o desejo de retornar, que se faz tão premente que o poeta chega a devanear (“volto/ quero acreditar que estou voltando/ com minha pior e minha melhor história” – BENEDETTI, 2010, p. 169)¹³⁴ e projetar essa volta em um futuro que se aproxima “devagar/ mas vem” (BENEDETTI, 2000b, p.35).¹³⁵ Como exemplo desse ardente desejo de regressar, citamos o poema intitulado “*Croquis para algún día*”, integrante do livro *La casa y el ladrillo*, no qual o poeta esboça e antecipa em vários anos o momento de retorno ao país. Mais uma vez faz uso da contradição ao denominar de “croquis” – esboço inicial, rudimentar, em tese algo não muito extenso – um poema que se compõe de quinhentos e cinquenta e oito versos, no qual imagina detalhadamente como será reencontrar sua casa, família; pisar outra vez no solo natal, ver novamente as árvores que serão extirpadas no futuro:

5 pensei que iria ficar melancólico
6 ou débil como um convalescente
7 ou que fosse brotar-me alguma euforia
8 ante estas árvores que recupero
9 com sua bendita sombra e com seu céu
 (“*Croquis para algún día*” – BENEDETTI, 2000a, p. 111).¹³⁶

¹³⁴ vuelvo/quiero creer que estoy volviendo/ con mi peor y mi mejor historia

¹³⁵ lento/ pero viene

¹³⁶ pensé que iba a ponerme melancólico/ o débil como un convaleciente/ o que fuera a brotarme, alguna euforia/ ante estos árboles que recupero/ con su bendita sombra y con su cielo

Enquanto a volta não se faz realidade, chegam até o poeta os testemunhos das crueldades do regime militar e, por meio das evocações mnemônicas, ele recria ficcionalmente o país de antes, com “suas alamedas e suas ruas brancas que conduzem ao rio mar” (BENEDETTI, 2000a, p. 63)¹³⁷ e o de agora, com sua atmosfera ameaçadora (“amanhã apertaremos com os dentes/ este gomo de espanto/ [...] / mas hoje este horror é demasiado” – BENEDETTI, 2000a, p. 48),¹³⁸ marcado pela violência (“porém uma madrugada forçaram as portas/ nos invadiram os desvãos e a memória” – BENEDETTI, 2010, p. 73)¹³⁹ e pela falsidade do discurso ditatorial (“o presidente é partidário do rigor/ e da exigência nos interrogatórios/ [...] / talvez quis dizer algo mais simples/ por exemplo que estimula a tortura” – BENEDETTI, 2000a, p. 21).¹⁴⁰

Considerando o cenário de espoliação e de isolamento do contexto de origem, conviver com as vicissitudes do exílio é uma questão de sobrevivência e de saúde mental. Desse modo, por meio da memória, pelo esforço da recordação (“mas eu os recordo em seus detalhes” – BENEDETTI, 2010, p. 155),¹⁴¹ o expatriado tenta recriar-se novamente como sujeito, buscando os fundamentos necessários para preservar sua identidade pessoal e social e tolerar o presente insuportável, em que impera mais a morte do que a vida, pois, como assinala o poeta, “hoje minha cidade escuta seu silencio/ e não pode crer em tanta ausência/ e não pode crer em tanta morte” (BENEDETTI, 2000a, p. 63).¹⁴²

3.3 Memórias do “desexílio”

Partir!
Nunca voltarei,
Nunca voltarei porque nunca se volta.
O lugar a que se volta é sempre outro,
A gare a que se volta é outra.
Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia
Partir! Meu Deus, partir! Tenho medo de partir!...
(PESSOA, 1986, p.418)

¹³⁷ sus arboledas y sus calles blancas que conducen al río mar

¹³⁸ mañana apretaremos con los dientes/ este gajo de asombro/[...] / pero hoy este horror es demasiado

¹³⁹ pero una madrugada forzaron las puertas/ nos allanaron el desván y la memoria

¹⁴⁰ el presidente es partidario del rigor/ y la exigencia en interrogatorios/ [...] / tal vez quiso decir algo más simple/ por ejemplo que alienta la tortura

¹⁴¹ pero yo los recuerdo en sus detalles

¹⁴² hoy mi ciudad escucha su silencio/ y no puede creer en tanta ausencia/ y no puede creer en tanta muerte

O termo “desexílio” foi cunhado Mário Benedetti e apareceu pela primeira vez no livro *Primavera con una esquina rota*, em 1982. Este romance narra a história de um preso político, Santiago, encarcerado no Uruguai e a troca de cartas com seus familiares – pai, mulher e filha – exilados na Argentina. Na prisão, ele acalenta a esperança de sair e reconstruir sua vida, criar a filha Beatriz e retomar seu casamento com Graciela. Porém, as coisas não acontecem dessa maneira, cinco anos se passam até que ele seja libertado e, nesse intervalo, Graciela se interessa por outro homem, Rolando, amigo de Santiago.

O livro aborda as consequências da violência da ditadura e do exílio sobre os relacionamentos pessoais e desintegração do núcleo familiar. Levanta também questionamentos acerca de como será o “desexílio”, o processo de retorno ao solo natal, e o reencontro desses indivíduos marcados pelos anos de afastamento e pelas mudanças externas e internas operadas em cada um. Além de expectativas e esperanças, eles trazem na bagagem muito sofrimento e ansiedade quanto ao que os espera: que mudanças e ausências irão encontrar?

O regresso, conforme mencionamos antes, é um sonho acalentado desde sempre por muitos exilados, deixando-os sempre a postos, de malas prontas (“os que se foram não abrem suas malas” – BENEDETTI, 1993a, p.72).¹⁴³ Em *Primavera con una esquina rota* o retorno ao país de origem tem o significado de uma viagem mítica na qual o herói lida com adversidades externas, supera obstáculos e desvios de caminho, domina paixões e fraquezas, mantém o desejo de voltar todo tempo na linha do horizonte. Don Rafael, pai de Santiago, desabafa: “[...] Não posso viver aqui e assim, com a obsessão de que amanhã ou no próximo outubro ou dentro de dois anos, vou soltar amarras e empreender o regresso, o mítico regresso, porque o estilo provisório jamais concede plenitude [...]” (BENEDETTI, 2009, p. 169).¹⁴⁴

O mesmo Don Rafael, em momento anterior, comenta: “Sim, é provável que o desexílio seja tão duro como o exílio” (BENEDETTI, 2009, p. 94),¹⁴⁵ anunciando o texto escrito pelo poeta e publicado em abril de 1983, no jornal *El País*. Nesse artigo, intitulado *El desexilio*, Mario Benedetti observa que o momento de retorno ao país primigênio, na ocasião da reabertura política, poderia acarretar para o indivíduo sentimentos conflitantes, incoerentes, envolvendo a escolha de voltar à terra natal ou permanecer na pátria secundária:

¹⁴³ los que se fueron no abren sus valijas

¹⁴⁴ [...]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 [...].

¹⁴⁵ Sí, es probable que el desexilio sea tan duro como el exilio

Quando em meados dos anos setenta começou a onda massiva de emigração política, a decisão de abandonar o próprio país tinha a coerência de ser virtualmente alheia ao indivíduo, já que não era este quem resolvia espontaneamente incorporar-se à diáspora; o impulso direto ou indireto vinha quase sempre da repressão. Se emigrava por várias razões, mas, sobretudo, para evitar a prisão e a tortura e, em definitivo, para salvar a vida. Hoje em dia é previsível que a medida que a situação se vá normalizando na comarca do terror, à medida que os riscos e as ameaças vão verdadeiramente desaparecendo, o desexílio passará a ser uma decisão individual. Cada exilado devera resolver por si mesmo se regressa a sua terra ou se fica no país de refúgio (BENEDETTI, 1983).¹⁴⁶

Para o escritor a possibilidade do exilado não querer retornar existia e devia ser respeitada, pois, era possível o sujeito já haver superado o fato de ter sido obrigado a deixar sua terra de origem e se adaptado inteiramente à cultura da pátria suplente, refazendo sua vida pessoal e construindo novos laços afetivos e sociais.

Entre as preocupações do poeta em relação à decisão de se reintegrar ou não à comunidade primária, estava a questão central de compreender as mudanças provocadas pelo exílio, tanto naqueles que permaneceram no país, quanto nos que foram obrigados a deixá-lo. Além disso, para muitos, reaprender a viver na pátria-mãe não era um processo pacífico, pois, estavam divididos entre duas pátrias. O próprio Benedetti vivenciou esse trânsito entre dois domicílios: Montevideu e Madrid. Encarando com prudência seu retorno ao Uruguai, disse o escritor em entrevista ao jornal *El País*:

Eu penso voltar ao Uruguai por um ou dois meses, enquanto se instala o novo Governo legal. Depois penso voltar a Espanha, e meu propósito – tudo isso sempre é transitório e a cotejar com a realidade – é compartilhar minha vida entre Montevideu e Madrid. Eu digo que o exílio é uma decisão que outros tomarão pela gente; no entanto, o desexílio, que depois de tudo é uma palavra que eu inventei e tenho direito de usar, é uma decisão individual. Uma decisão que cada um toma. A decisão que eu tomei é esta, um semidesexílio. Madrid representa também muito para mim e, evidentemente, tenho enorme vontade de voltar a meu país, a minha cidade (JARQUE, 1984).¹⁴⁷

¹⁴⁶ Cuando a mediados de los años setenta comenzó la ola de emigración política y masiva, la decisión de abandonar el país propio tenía la coherencia de ser virtualmente ajena al individuo, ya que no era éste quien resolvía espontáneamente incorporarse a la diáspora; el impulso directo o indirecto venía casi siempre de la represión. Se emigraba por varias razones, pero, sobre todo, para evitar la prisión y la tortura y, en definitiva, para salvar la vida. Hoy día es previsible que a medida que la situación se vaya normalizando en la comarca del terror, a medida que vayan verdaderamente desapareciendo los riesgos y las amenazas, el *desexilio* pasará a ser una decisión individual. Cada exiliado deberá resolver por sí mismo si regresa a su tierra o se queda en el país de refugio

¹⁴⁷ Yo pienso volver a Uruguay en cuanto se instale el nuevo Gobierno legal por uno o dos meses. Después pienso volver a España, y mi propósito -todo esto siempre es transitorio y a revisar con la realidad- es compartir mi vida entre Montevideo y Madrid. Yo digo que el exilio es una decisión que otros tomaron por uno; en cambio, el desexilio, que después de todo es una palabra que yo inventé y tengo derecho a usar, es una decisión

A solução do “semidesexílio”, adotada pelo poeta, configura a plena adaptação deste ao país suplente e com o qual deseja preservar os vínculos estabelecidos no período de banimento. Miriam Volpe esclarece: “para Benedetti, a Espanha passou a ser um lugar privilegiado, lar adotivo que, na impossibilidade de ter o Uruguai imaginado utopicamente, constitui-se como um espaço de onde o autor mira, de fora, extramuros, sua terra” (2003, p.49).

Ainda no artigo *El desexilio*, Benedetti destaca que a nostalgia – “[...] também um suplício porém suave” (BENEDETTI, 2000a, p.111)¹⁴⁸ – é um dos sentimentos mais presentes no exílio. Ao ser obrigado a se afastar do país natal, instala-se no coração do exilado uma profunda melancolia. Portanto, não se pode desconsiderar que um sentimento de “contranostalgia” se faça presente no momento do retorno ao solo original, ou seja, o repatriado pode vivenciar a falta da pátria secundária. Para o poeta, os indivíduos são a soma de suas experiências – infância, família, amigos, amores, paisagens – e, dessa maneira, eles se formam com a pátria secundária, cujo rompimento também provoca sofrimento e saudades:

A nostalgia costuma ser um traço determinante do exílio, porém não deve se descartar que a *contranostalgia* o seja do desexílio. Assim como a pátria não é uma bandeira nem um hino, mas a soma aproximada de nossas infâncias, nossos céus, nossos amigos, nossos mestres, nossos amores, nossas ruas, nossas cozinhas, nossas canções, nossos livros, nossa linguagem e nosso sol, assim também o país (e, sobretudo, o povo) que nos acolhe nos vai contagiando de devoções, ódios, hábitos, palavras, gestos, paisagens, tradições, rebeldias, e chega um momento (mais ainda se o exílio não prolonga) em que nos convertemos em um modesto encaixe de culturas, de presenças, de sonhos, junto com uma concreta esperança de regresso, junto com a sensação inequívoca de que a velha nostalgia se faz noção de pátria, pode ser que vislumbremos que o lugar será ocupado pela *contranostalgia* (BENEDETTI, 1983, grifos do autor).¹⁴⁹

A ditadura cindiu a população em dois blocos: aqueles que puderam ficar e não podiam escrever livremente por causa da censura, e os que foram obrigados a se exilar, os

individual. Una decisión que uno toma. La decisión que yo he tomado es ésa, un semidesexilio. Madrid representa también mucho para mí y, por supuesto, tengo enormes ganas de volver a mi país, a mi ciudad.

¹⁴⁸ [...] también un suplicio pero suave

¹⁴⁹ La nostalgia suele ser un rasgo determinante del exilio, pero no debe descartarse que la *contranostalgia* lo sea del *desexilio*. Así como la patria no es una bandera ni un himno, sino la suma aproximada de nuestras infancias, nuestros cielos, nuestros amigos, nuestros maestros, nuestros amores, nuestras calles, nuestras cocinas, nuestras canciones, nuestros libros, nuestro lenguaje y nuestro sol, así también el país (y sobre todo el pueblo) que nos acoge nos va contagiando fervores, odios, hábitos, palabras, gestos, paisajes, tradiciones, rebeldías, y llega un momento (más aún si el exilio no prolonga) en que nos convertimos en un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños. Junto con una concreta esperanza de regreso, junto con la sensación inequívoca de que la vieja nostalgia se hace noción de patria, puede que vislumbremos que el sitio será ocupado por la *contranostalgia*, o sea, la nostalgia de lo que hoy tenemos y vamos a dejar: la curiosa nostalgia del exilio en plena patria.

quais podiam escrever, mas lhes faltava o elemento primordial: a pátria. Essa cisão rompeu os requisitos de uma cultura nacional, integrada: a liberdade e a noção de pertencimento a uma nação. Essa recomposição do tecido social dilacerado, no momento da redemocratização, foi muito difícil:

O país havia mudado, depois de dez anos de ditadura, e eu também, depois de doze anos domiciliado em quatro países tão distintos. Dos governos não se aprende nada, mas da gente, da rua, eu aprendi muito e então voltei diferente, mais amadurecido, outra pessoa, ainda que sempre com o apego de minha cidade. (ENTREVISTA..., 2013).¹⁵⁰

Verificamos, portanto, que Benedetti tinha uma aguda percepção acerca das dificuldades da empreitada de regresso, muitas forças e fatores estavam em jogo nesse processo em que distância e aproximação são conceitos maleáveis (“tudo está próximo/ mas é um modo de dizer/[...]/ tudo está distante/ mas é um modo de dizer” – BENEDETTI, 1993a, p. 16).¹⁵¹

O poeta está consciente das mudanças operadas no país e nas pessoas, ele mesmo também está modificado (“sei que não sou o mesmo e sou o mesmo” – BENEDETTI, 1993a, p. 18).¹⁵² Retornar é empreender a viagem mítica mencionada por Dom Rafael, voltar à Ítaca. Qual a realidade que o espera? Quais batalhas, principalmente interiores, serão enfrentadas para retomar seu lugar na comunidade de origem? Tal como Ulisses passará despercebido? Ou alguém o reconhecerá por suas cicatrizes?

O poema “*Quiero creer que estoy volviendo*” (“Quero crer que estou voltando”), do livro *Geografías* (BENEDETTI, 2010, p. 169), escrito no último ano de exílio, é um exercício de antecipação da volta (“Volto/ quero crer que estou voltando/com minha pior e minha melhor história/[...]/ volto e peço perdão pela tardança/ se deve a que fiz muitos ensaios/ me restam dois ou três velhos rancores/ e só uma confiança”);¹⁵³ no qual explicita a bagagem trazida no retorno (“experiência”, “bom humor”, “boa vontade”);¹⁵⁴ ao mesmo tempo em que demonstra uma postura de compreensão do “outro” que permaneceu no país (“nós

¹⁵⁰ El país había cambiado, después de diez años de dictadura, pero yo también, después de 12 años domiciliado en cuatro países tan distintos. De los gobiernos no se aprende nada, pero de la gente, de la calle, yo aprendí mucho y entonces volví diferente, más maduro, otra persona, aunque siempre con el arraigo de mi ciudad.

¹⁵¹ todo está cerca/ pero es un modo de decir/ [...] / todo está lejos/ pero es un modo de decir

¹⁵² sé que no soy el mismo y soy el mismo

¹⁵³ Vuelvo/ quiero creer que estoy volviendo/ con mi peor y mi mejor historia/ [...] /vuelvo y pido perdón por la tardanza/ se debe a que hice muchos borradores/ me quedan dos o tres viejos rancores/ y sólo una confianza

¹⁵⁴ experiencia, buen talante, buena gana

mantivemos nossas vozes/ vocês vão curando suas feridas”),¹⁵⁵ e também da situação de sofrimento partilhada por todos, responsável por transformá-los em seres diferentes daqueles do passado, antes de sofrerem os abusos infligidos pelo governo militar:

49 todos estamos quebrados porém inteiros
 50 dizimados por perdões e rancores
 51 um pouco extenuados e mais sábios
 52 mais velhos e sinceros¹⁵⁶

Nesse mesmo poema, o poeta relata a cada um sua experiência e se sente acolhido, todavia, reconhece que a pátria secundária também lhe faz falta, constatamos assim a antevisão do sentimento de “contranostalgia”:

13 reparto minha experiência a domicilio
 14 e cada abraço é uma recompensa
 15 ainda tenho/ e não sinto vergonha/
 16 nostalgia do exílio¹⁵⁷

Preguntas al azar (Perguntas ao acaso), de 1986, foi o primeiro livro de poemas publicado após a volta ao Uruguai, como anuncia a dedicatória à sua mulher: *A Luz, este brindis por el regreso* (“A Luz, este presente pelo regresso”). Os textos dessa coletânea possuem como temas as incertezas, dificuldades e obstáculos que cercam o retorno à terra natal (“Encontrarei a pobreza e os olhares/ [...] resta saber o que encontrarei escondido/ atrás dos muros ou entre as cinzas/ e o que não encontrarei de nenhum modo” – BENEDETTI, 1993a, p. 19),¹⁵⁸ e trazem reflexões sobre a recuperação de um Uruguai ferido, tentando elaborar os traumas sofridos (“depois de tanta alucinação tanto tumulto/ o país fala sem letargia e sem mordaza/ chega a história com enorme cautela/ e põe novos pontos sobre atávicos ‘is’” – BENEDETTI, 1993a, p. 68).¹⁵⁹ A palavra “encontrar” assinala a volta no poema “Resgates” (BENEDETTI, 1993a, p. 31), e a elipse desse verbo contribui para deixar sua presença mais acentuada:

¹⁵⁵ nosotros mantuvimos nuestras voces/ ustedes van curando sus heridas

¹⁵⁶ todos estamos rotos pero enteros/ diezmados por perdones y resabios/ un poco gastados y más sabios/ más viejos y sinceros

¹⁵⁷ reparto mi experiencia a domicilio/ y cada abrazo es una recompensa/ pero me queda / y no siento vergüenza/ nostalgia del exilio

¹⁵⁸ hallaré la pobreza y las miradas/ [...] / queda por ver lo que hallaré escondido/trás de los muros o entre las cenizas/ y lo que no hallaré de ningún modo

¹⁵⁹ después de tanta alucinación tanto revuelo/ el país habla sin modorra y sin mordaza/ llega a la historia con enorme cautela/ y pone nuevos puntos sobre atávicas íes.

1 Este regresso não era obrigatório
 2 no entanto
 3 a mão encontra sua colher
 4 o passo encontra sua lajota
 5 o coração seu golpe de madeira
 6 o abraço seu braço ou sua cintura
 7 a pergunta seu alguém
 8 os olhos seu horizonte
 9 a bochecha seu beijo ou sua garoa
 10 o orgulho seu doce fundamento
 11 a pele seu outono
 12 a memória seu rosto definitivo ¹⁶⁰

Em “Expectativas” (BENEDETTI, 1993a, p.18), observamos o estado de ansiedade e dúvidas que envolve o poeta quando a data para o regresso foi fixada (“agora tenho data”) ¹⁶¹. O eu-lírico é assolado por inquietações, questionamentos (“as perguntas e dúvidas convocadas/ são formas de nascer no nascido”) ¹⁶²; apreensões que lhe trazem sentimentos confusos, de instabilidade, flutuação, incapacidade discernir com clareza suas emoções, assinalados no poema pelo uso de antíteses (“permaneci em suspenso/ espero tudo e já não espero nada/ sei que não sou o mesmo e sou o mesmo”).¹⁶³ O poeta vê o seu país cercado por uma muralha como eram os reinos antigos, nos quais o visitante de clã inimigo podia ingressar, cuidadosamente, portando um sinal de que vinha em missão de paz. Assim, o eu-lírico, tomado de nostalgia - esse estado melancolia decorrente da privação do solo natal – imagina a volta, empreendendo movimentos lentos de quem está reaprendendo a se movimentar ou tem receios de construir grandes expectativas e se decepcionar (“e quando por fim se abra a muralha/ a primeira nostalgia entrará lentamente/ com cuidado infinito e com um bastão branco”).¹⁶⁴

O signo de paz, em geral um lenço ou uma bandeira branca, é substituído por um “bastão branco”. Em que pese a cor branca ser associada à pacificação, é também a cor do candidato – *candidus* – do indivíduo que vai mudar de situação, “os candidatos às funções públicas vestiam-se de branco” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 141). Conforme esses autores, essa é uma cor de passagem, dos rituais que assinalam mudanças na condição dos sujeitos, como ocorre com o eu-lírico saindo do seu estado de exilado para o de

¹⁶⁰ Este regreso no era obligatorio/ sin embargo/ la mano encuentra su cuchara/ el paso su baldosa/ el corazón su golpe de madera/ el abrazo su brazo o su cintura/ la pregunta su alguien/ los ojos su horizonte/ la mejilla su beso o su garúa/ el orgullo su dulce fundamento/ el pellejo su otoño/ la memoria su rostro decisivo

¹⁶¹ Ahora tengo fecha

¹⁶² las preguntas y dudas convocadas/ son formas de nacer en lo nacido

¹⁶³ he quedado en suspenso/ lo espero todo y ya no espero nada/ sé que no soy el mismo y soy el mismo

¹⁶⁴ [...] y quando al fin se abra la muralla/ la primera nostalgia entrará lentamente/ con cuidado infinito y con un bastón blanco

repatriado. A imagem do bastão remete a Ulisses. Ao empreender o percurso de volta ao palácio, em Ítaca, ele pede a Eumeu, o porqueiro, um pedaço de pau para usar como apoio:

Pois bem! Vamos e sê meu guia; mas, se acaso tens um pau cortado que sirva de bordão, dá-mo para me apoiar, uma vez que, segundo dizes, o caminho é muito escorregadio.

Dizendo isto, lançou em volta dos ombros o sórdido alforje, todo farrapos, suspenso por uma corda. Eumeu lhe deu o bastão que solicitara. Partiram, deixando atrás os cães e os pastores, de guarda ao estábulo. O porqueiro conduzia à cidade seu amo, que tinha aspecto de pobre e velho pedinte, recoberto de vis andrajos, e que se apoiava a um bordão (HOMERO, 1979, p. 158).

Na simbologia, o bastão possui vários atributos: arma mágica, instrumento de amparo do pastor e do peregrino no caminho percorrido, signo de poder. No poema, aproxima-se do *Khakkhara* do monge budista, funcionando como “apoio na caminhada, arma de defesa pacífica, sinal de uma presença” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2005, p. 123-124).

Sobressai que a atitude do eu-lírico é de prudência, ele chega com cuidado, caminhando devagar como alguém que se recupera de uma doença (“o bom é a tristeza repentina/ o sortilégio ante uma portinhola verde/ andar ao sol como um convalescente/ olhar tudo respirar tudo” – BENEDETTI, 1993a, p.27).¹⁶⁵ Esse estado em “suspenso”, pleno de incertezas, é explicitado em alguns poemas de *Preguntas al azar* pelo uso da interrogação direta, recurso estilístico eleito pelo poeta para expressar os questionamentos, dúvidas e receios que o rondavam no momento do retorno à pátria-mãe.

“Preguntas al azar [1]” (BENEDETTI, 1993a, p. 21) é um exemplo desses poemas “interrogativos”, constitui-se de 93 versos corridos, sem divisões por estrofe, cujo tema é a tentativa do exilado em localizar seu solo natal, materializada em quatorze versos que insistem na pergunta “onde está meu país?” (“¿dónde esta mi país?”), seja, de forma explícita ou de forma reduzida pelo uso do advérbio “onde?” (“¿dónde?”).

O poeta, por meio das perguntas, pretende listar os possíveis lugares – materiais e imateriais, internos ou externos ao sujeito poético – onde esse país perdido pode ser encontrado. Essa pátria a ser redescoberta está presente em cada uma das indagações, visto que o eu-lírico procede ao levantamento de tudo o que se relaciona com aquela, desde os localizadores mais visíveis como o rio (“Onde está meu país?/ junto ao rio ou à beira da noite”), muro, horto (“em que muro ou horto?”), prisões (“nos agora livres calabouços/ ou nas

¹⁶⁵ lo bueno es la tristeza repentina/ el sortilegio ante un postigo verde/ andar al sol como un convaleciente/ mirarlo todo respirarlo todo

celas de fantasmas assíduos?”); até as referências ao contexto da ditadura como silêncio, passado, memória (“em um passado de que não há o que falar/ ou no melhor dos presságios? onde? na desolação da memória?”), sofrimento (“em que prega de dor?”), ruína (“sobre quantos despojos?”), fragmentação (“partido em dois/ ou em três? calado?”), perdas, mortes (“está nos que não estão? / [...] / no incandescente laconismo de ibero? na morte incurável de zelmar?”), esquecimento (“postergado em que esquecimento?”), anistia (“no cravo da anistia?”); ou alusões ao processo de abertura democrática (“no enxame que irrompeu na rua? / [...] / no regresso dos netos pródigos?”), e ao estado de calamidade social herdado do governo militar (“nas marcas do pânico? / [...] / no monte da penúria?”).¹⁶⁶ Ao final, o poeta se pergunta se esta terra procurada não teria estado sempre dentro de si mesmo, sendo carregada pelas suas andanças nas várias pátrias secundárias e, como bagagem, trazida no regresso à terra de origem:

87 onde?
 88 onde está meu país?
 89 será que esteve
 90 está comigo?
 91 que vem e vai comigo?
 92 que por fim chega comigo
 93 a meu país?¹⁶⁷

Permeando as incertezas e inquietudes, aparece o sentimento de que o regresso representa um segundo exílio, pois, também significa o rompimento com os vínculos criados no país suplente. Voltar à terra natal implica, para alguns sujeitos, reviver a experiência de ruptura. Algumas vezes a voz lírica parece não acreditar no fim do expatriamento, para ele é

¹⁶⁶ Todos os versos deste parágrafo são do poema “Perguntas ao acaso [1]” (“Preguntas al azar [1]”):

¿Dónde está mi país? / ¿junto al río o al borde de la noche
 ¿en qué muralla o huerto?
 ¿en los ahora libres calabozos/ o en las celdas de fantasmas asiduos?
 ¿en un pasado del que no hay que hablar/ o en el mejor de los agujeros? ¿donde? / ¿en la desolación de la memoria?
 ¿en qué repliegue del dolor?
 ¿sobre cuántos despojos?
 ¿partido en dos/ ¿o en tres? ¿callado?
 ¿está en los que no están? / [...] / ¿en el incandescente laconismo de ibero? / ¿en la muerte incurable de zelmar?
 ¿postergado en qué olvido?
 ¿en el clavel de la amnistía?
 ¿en el enjambre que irrumpió en la calle? / [...] / ¿en el regreso de los nietos pródigos?
 ¿en las huellas del pánico? / [...] / ¿en el montón de la penúria?

¹⁶⁷ ¿dónde? / ¿dónde está mi país? / ¿será que estuvo/ está conmigo? / ¿que viene y va conmigo? / ¿que al fin llega conmigo/ a mi país?

difícil se despir da condição de exilado. Sentir-se um estrangeiro é uma emoção experimentada dentro ou fora da pátria de origem, é uma inscrição que carrega consigo:

12 fui em tantas terras estrangeiro
 13 e agora que por fim estou aqui
 14 há nuvens entre o sol e os presságios
 [...]
 26 por que me sinto um pouco estranho
 27 e/ou estrangeiro (em francês são sinônimos)
 28 neste espaço que é meu e nosso?
 (“*Aquí lejos*” – BENEDETTI, 1993c, p. 17)¹⁶⁸

Nesse momento de retorno ao solo pátrio, a memória é o sustentáculo da voz lírica e comporta períodos distintos: no primeiro, mais imediato, na chegada ao país, o indivíduo, ao reconhecer os espaços familiares, reconstrói-se como sujeito e recupera a identidade perdida (“o reconstruo todo signo a signo/ e assim me reconheço todavia/ nestas ruas que caminham lentas/ pelo outono tantas vezes dito” – BENEDETTI, 1993a, p. 27).¹⁶⁹ A memória do lugar de origem – que no exílio era vaga, inexacta – revela-se límpida no presente (“aqui visto de lá tão impreciso/ aqui visto de aqui tão transparente” – BENEDETTI, 1993a, p. 27),¹⁷⁰ passear pelas ruas, com o passo cuidadoso do “convalescente” (*convaleciente*), faz as lembranças aflorarem: a infância, os aprendizados, as boas e as más experiências. O advérbio “aqui”, além de nomear o poema, funciona pelo uso reiterado como uma marca da importância do lugar no reencontro do eu-lírico com si mesmo e com o outros.

Vimos que o exílio provoca bruscamente a ruptura dos laços que o sujeito mantém com o seu entorno, e as lembranças guardadas do solo natal e de seus vínculos afetivos são as responsáveis por impedir sua desintegração psíquica. Izquierdo destaca: “o acervo de nossas memórias faz com que cada um de nós seja o que é: um indivíduo, um ser para o qual não existe outro idêntico” (2011, p. 11), contudo, mesmo as lembranças permanecendo intactas, resta o sentimento de desenraizamento provocado pelo desterro. No regresso, o reconhecimento dos lugares restitui ao eu-lírico a sensação de pertença confiscada no momento da partida. Caminhar pela cidade não significa apenas andar por um espaço físico, é também percorrer um caminho psíquico, como fazer uma anamnese, ou seja, buscar e trazer

¹⁶⁸ he sido en tantas tierras extranjero/ y ahora que por fin estoy aqui/ hay nubes entre el sol y los presagios/ [...] / ¿por qué me siento un poco extraño/ y/o extranjero (en francés son sinónimos)/ en este espacio que es mio y nuestro?

¹⁶⁹ Lo reconstruyo todo signo a signo/y así me reconozco todavía/ en estas calles que caminan lentas/ por el otoño tantas veces dicho

¹⁷⁰ aquí visto de allá tan impreciso/ aquí visto de aquí tan transparente

de volta à memória registros do passado. “Talvez aí esteja a verdade profunda da *anamnēsis* grega: buscar, é esperar reencontrar. E reencontrar é reconhecer o que uma vez – anteriormente – se aprendeu” (RICOEUR, 2007, p. 443):

[...]
 15 aqui passei vestido pela infância
 16 desabrigado por idades várias

 17 aqui aprendi a ler todos os símbolos
 18 aqui aprendi a voar e a desmoronar
 19 a cantar para dentro *mano a mano*
 20 *malena e bandoneón arrabalero*

 21 aqui tive minhas névoas e minhas garoas
 22 um telefone repleto de ameaças
 23 a magia dos jovens e um tira
 24 que me fotografava escrupuloso
 (“*Aquí*” – BENEDETTI, 1993a, p. 27, destaque nosso)¹⁷¹

No poema “Com os objetos” (“*Con los objetos*” – BENEDETTI, 1993a, p. 35), o poeta sai do espaço aberto da rua e ingressa no restrito, na casa. Fechada durante os anos de exílio, ela traz a poeira acumulada e a pintura desgastada, sinais reveladores de que estava desabitada. Entrar em contato com os móveis e os objetos é uma experiência que atravessa os sentidos e promove a identificação do eu-lírico com aquilo que vê. Ele se coloca no mesmo patamar dos objetos na estante, à espera de alguém para lhes retirar o pó; ou da parede, com a pintura desbotada e descascada, portando quadros e calendários, os quais, na transposição para o universo interior da voz poética, correspondem às ideias preconcebidas e ao estado de espírito marcado pela falta de vivacidade e ânimo, como se fossem “naturezas mortas”:

1 existem os objetos consabidos
 2 outros recém chegados mas todos
 3 se movem em sua estante buscam sol
 4 igual que em outros tempos

 5 eu também busco sol
 6 tranquilo em minha prateleira
 7 alguém virá com um espanador
 8 para deixar-nos apresentáveis

 9 as paredes observam não se entregam

¹⁷¹ [...] / aquí pasé vestido por la infancia / desarropado por edades varias / aquí aprendí a leer todos los símbolos / aquí aprendí a volar y a derrumbarme / a cantar para adentro *mano a mano* / *malena e bandoneón arrabalero* / aquí tuve mis nieblas mis garúas / un teléfono harto de amenazas / la magia de los jóvenes y un tira / que me fotografiaba escrupuloso

- 10 apoiam quadros e calendários
 11 tem vergonha mudam de cor
 12 descascadas fazem o que podem
- 13 descascado eu também sustento
 14 minhas prevenções e outras naturezas mortas
 15 em um prego vazio as penduro descasadas
 16 por via das dúvidas logo as endireito
 (“*Con los objetos*” – BENEDETTI, 1993a, p. 35)¹⁷²

Novamente o calor¹⁷³, simbolizado na “busca ao sol” (verso 5) aparece como um signo tátil de acolhimento. No primeiro contato com o país de origem, o eu-lírico não quer pensar, perder-se em meditações, seu propósito é a experiência sensorial imediata (“não é hora de soar as reflexões/ mas de buscar o sol eu e os objetos” – BENEDETTI, 1993a, p. 35).¹⁷⁴ O sol é também a metáfora de um novo dia, que a visão do poeta capta desdobrado em muitas cores, intenso e diferente daquele percebido nos tempos de exílio:

- 21 por fim chega o sol mais amarelo
 22 ou mais branco ou mais verde ou mais laranja
 23 que o dos meus doze últimos anos e desenganos
 24 chega o sol e me amorna as bochechas o ouvido
 (“*Con los objetos*” – BENEDETTI, 1993a, p. 35)¹⁷⁵

Nesse espaço interior, vazio (“há poltronas com ninguém/ há um silêncio diferente e surdo” – BENEDETTI, 1993a, p. 35),¹⁷⁶ há apenas pó e uma mosca, espantada para sempre com um espirro (“há pó no ambiente e uma mosca/ espirro e a espanto para sempre” – BENEDETTI, 1993a, p. 35).¹⁷⁷ O poeta anda pela casa, ouve seus passos e esse caminhar desperta, involuntariamente e em abundância, lembranças do passado, conforme assinala o emprego do advérbio “quanto”:

- 29 me levanto caminho ouço meus passos
 30 como um eco de meus passos de ontem
 31 quanta sombra passou quanto asco

¹⁷² Hay los objetos consabidos/ otros recién llegados pero todos/ se mueven en su estante buscan sol/ igual que en otros tiempos/ yo también busco sol/ tranquilo en mi anaquel/ alguien vendrá con un plumero/ para dejarnos presentables/ las paredes observan no se entregan/ arriman cuadros y almanaques/ tienen vergüenza cambian de color/ descascaradas hacen lo que pueden/ descascarado yo también arrimo/ mis prevenciones y otras naturalezas muertas/ en un clavo vacante las cuelgo desparejas/ luego las enderezo por las dudas

¹⁷³ Como no poema “*La casa y el ladrillo*” (BENEDETTI, 2000a, p. 9), verso 134.

¹⁷⁴ no es hora de tañir las reflexiones/ sino de buscar sol yo y los objetos

¹⁷⁵ y llega el sol por fin más amarillo/ o más blanco o más verde o más naranja/ que el de mis doce últimos años y desengaños/ llega el sol y me entibia la mejilla el oído

¹⁷⁶ hay sillones con nadie/ hay un silencio diferente y sordo

¹⁷⁷ hay polvo en el ambiente y una mosca/ estornudo y la espanto para siempre

32 quanta melancolia quanto espelho
 (“*Con los objetos*” – BENEDETTI, 1993a, p. 35)¹⁷⁸

Sem dúvida, a casa é abrigo e porto seguro onde o poeta reencontra seu passado, suas referências e memórias (“esta é minha casa transparente/ aqui me espera o travesseiro/aqui me encontro com meus sinais/ com minha memória e meus temores”)¹⁷⁹. Retornar a casa é voltar ao berço, ao aconchego, ao estado inicial de integração do eu com o mundo. Para Gaston Bachelard a casa tem um valor de “proteção”, “sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (1993, p. 26). Assim, o sentimento de reconhecimento daquela, expresso na reiteração do verso “não há dúvida esta é minha casa”, (BENEDETTI, 1993a, p. 147), ancora o sujeito lírico no presente e restabelece, pela via dos sentidos, a sensação de pertencimento a um lugar:

21 esta é minha casa com minha gente
 22 com meus passados e minhas coisas
 23 meus rabiscos e meu fogo
 24 meus sobressaltos e minha sombra

25 não há dúvida esta é minha casa
 26 a reconheço lentamente
 27 pelos sabores na fumaça
 28 e pelo tato nas paredes¹⁸⁰

Porém, acima de tudo, o regresso é algo a ser apreciado, provoca deleite e deve ser saboreado, degustado lentamente, com prazer, como indicam o uso das formas verbais “degusto”, “desfruto”, “deslizo”, “saboreio” (*paladeo, disfruto, deslizo, saboreo*) (BENEDETTI, 1993a, p. 35):

33 como bebo mastigo degusto o sabor
 34 desfruto aquilo em que cresci há séculos
 35 faço estalar o pão deslizo o doce
 36 saboreio as chaves do regresso
 (“*Con los objetos*” – BENEDETTI, 1993a, p. 35)¹⁸¹

¹⁷⁸ me levanto camino oigo mis pasos/ como un eco de mis pasos de ayer/ cuánta sombra ha pasado cuánto asco/ cuánta melancolía cuánto espejo

¹⁷⁹ ésta es mi casa transparente/ aquí me espera la almohada/ aquí me encuentro con mis señas/ con mi memoria y mis alarmas . Esses versos são do poema “Ésta es mi casa” (BENEDETTI, 1993a, p. 147), versão ampliada de outro poema com esse mesmo título que integra o livro *Solo mientras tanto*, publicado em 1950.

¹⁸⁰ ésta es mi casa con mi gente/ con mis pasados y mis cosas/ mis garabatos y mi fuego/ mis sobressaltos y mi sombra/ no cabe duda ésta es mi casa/ la reconozco lentamente/ por los sabores en el humo/ y por el tacto en las paredes

¹⁸¹ como bebo mastico paladeo el sabor/ disfruto aquel en que crecí hace siglos/ hago crujir el pan deslizo el dulce/ saboreo las claves del regreso

Ultrapassada a fase inicial – de rever a cidade, ingressar novamente no espaço do lar, reencontrar família e amigos – na qual a memória é acionada espontaneamente à visão de uma praça, por exemplo, “Neste espaço cada um é capaz/ de cerzir seus vislumbres e trevas/ árvores me rodeiam com suas patas de elefante/ tenho um gongo nas têmeoras memoriosas/ em um banco como este coberto de raminhas/ minha adolescência aprendeu a dostoiévsky” (BENEDETTI, 1993a, p. 135),¹⁸² tem lugar o segundo momento do regresso: o eu-lírico confronta as recordações que levou das pessoas e de seu país com as imagens atuais, em geral bastante modificadas pelos anos transcorridos (“quando fui eram meninos/ hoje cresceram com as ruas/ com os plurais/ com a briga” – BENEDETTI, 1993a, p. 44).¹⁸³ Esse “país después” (BENEDETTI, 1993a, p. 68) do golpe militar tenta se refazer dos anos de silêncio e opressão, reconstruir-se como nação, mantendo viva a lembrança dos “que ficaram no caminho” (BENEDETTI, 1993a, p. 68).¹⁸⁴ Entre as mazelas herdadas do governo ditatorial está o empobrecimento da população, o desemprego elevou o número de pedintes na rua, os quais mendigam não por vagabundagem, mas porque não dispõem de trabalho. No passado não havia tantos necessitados esmolando pelas ruas, diz o poeta:

1 Todo mundo o admite
2 antes não havia
3 e agora nos assusta que apareçam
4 na rua no quiosque nas esquinas
5 acudam às portas às campainhas
6 ao cheiro a churrasco a café
7 chegam com uma estranha dignidade
8 sem chagas incuráveis nem amputações
9 nem crianças de chantagem ou de mentira
10 sem puta vocação para ser mendigos

[...]

16 tão somente têm fome e não é vergonha
17 pedir um pouco de pão dormido
18 e melhor todavia se é trabalho
19 têm fome de labuta
20 sabem que não há vagas

[...]

(“Éstos y otros mendigos” – BENEDETTI, 1993a, p. 62)¹⁸⁵

¹⁸² En este espacio cada uno es capaz/ de zurcir sus vislumbres y tinieblas/ árboles me rodean con sus patas de elefante/ tento um gong en las sienas memoriosas/ en un banco como este cubierto de ramitas/ mi adolescência aprendió a dostoiévsky

¹⁸³ cuando me fui eran niños/hoy han crecido con las calles/con los plurales/ con la bronca

¹⁸⁴ que quedaron en la ruta

¹⁸⁵ Todo el mundo lo admite/ antes no había/ y ahora nos asombra que aparezcan/ en la calle en el quiosco en las esquinas/ concurren a las puertas a los timbres/ al olor a churrasco y a café/ llegan con una extraña dignidad/ sin llagas desahuciadas ni muñones/ ni infantes de chantaje o de mentira/ sin puta vocación de ser mendigos/ [...]/

Neste ponto, outra memória cobra seu espaço, o preenchimento das lacunas. Trata-se das recordações dos filhos e netos que tiveram a infância roubada e cresceram sob o jugo do opressor, longe dos pais e/ou avós desaparecidos ou exilados, e necessitam no presente recompor o passado (“[...] / agora são adultos/ escassamente adultos/ e podem perguntar-nos/ aos avós pródigos/ como é isso/ o exílio/ como foram os anos iniciais/ a ruptura/ [...]” – BENEDETTI, 1993a, p. 44),¹⁸⁶ saber como era ser criança em tempos menos sombrios, quando a sociedade e as relações afetivas não haviam sido ainda dilaceradas. Há certo tom de nostalgia na recordação desse tempo antigo, tranquilo e feliz:

73 mas no fundo a pergunta chave
 74 é justamente a que não formulam
 75 como era a infância indiscutível
 76 a nossa
 77 a velhíssima
 78 a carcomida dos anos vinte
 79 a desbotada dos trinta
 80 quando havia domingos e pais e mestras
 81 e tios e madrinhas
 82 e aniversário do velho e ravioladas¹⁸⁷
 83 e a praia de todos e o estádio
 84 e a palavra prisão
 85 era apenas a história de um distante
 86 conde de montecristo
 (“*Infancias*” – BENEDETTI, 1993a, p. 44).¹⁸⁸

À medida que o tempo passa, o eu-lírico vence a etapa de redescobrir o país de origem e começa a assentar o pé na realidade, percebe que o passado não pode ser esquecido (“eu também tenho ruínas/ e si volto ao passado/ já não sei a quem ou a quê/ busco entre os escombros/ são ruínas sem prestígio/ sem guias e com musgo/ imensas e mesquinhas/ sinais do que fui. – (BENEDETTI, 1993a, p. 110),¹⁸⁹ afinal, como bem observou Ricoeur “ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido” (RICOEUR, 2007 p. 450).

No poema “Diálogo com a memória” (BENEDETTI, 1993a, p. 72), a primeira estrofe se compõe de doze versos, grafados em itálico, que remetem a situações passadas. Cada um

tan sólo tienen hambre y no es vergüenza/ decir que pan bocados algo/ y mejor todavía si es trabajo/ tienen hambruna de faenas/ saben que no hay vacantes/ [...]

¹⁸⁶ [...] / ahora son adultos/ escasamente adultos/ y pueden preguntarnos/ a los abuelos pródigos/ como es eso/ el exilio/ cómo fueron los años iniciales/ la ruptura/ [...]

¹⁸⁷ Iguaria feita com raviólis.

¹⁸⁸ pero en el fondo la pregunta clave/ es justamente la que no formulan/ cómo era la infancia indiscutible/ la nuestra/ la viejísima/ la apollada de los años veinte/ la desteñida de los treinta/ cuando había domingos y padres y maestras/ y tios y madrinhas/ y cumpleaños del viejo y ravioladas/ y la playa de todos y el estadio y la palabra cárcel/ era apenas la historia de un lejano/ conde de montecristo

¹⁸⁹ Yo también tengo ruinas/ y si acudo al pasado/ ya no sé a quién o a quiénes/ busco entre los escombros/ son ruinas sin prestigio/ sin guías y con musgo/ inmensas y mezquinas/ señas de lo que fui

corresponderá ao primeiro verso das estrofes seguintes, as quais reportam à conjuntura atual. Portanto, a cada verso referente ao “passado” são contrapostas as circunstâncias do presente, observadas de forma mais positiva e promissora.

13 *as ruas estão mortas sofridas*
 14 *hoje estão sofridas mas sábias*
 15 *passam os ônibus navegando*
 16 *com dois ou três grumetes na popa*

29 *alguém sabe quem é porém o oculta*
 30 *todos sabemos quem é quem agora*
 31 *cada um encontrou seu paradeiro*
 32 *sua marca a fogo ou seu salvo-conduto*

53 *o passado está aqui com seus gemidos*
 54 *hoje continua estando aqui mas não geme*
 55 *há rostos ruborizados e avariados*
 56 *a agulha com o fio do horror*
 57 *as armadilhas de escárnio e da dúvida*
 58 *não vamos esquecer nenhum milímetro*
 59 *nem tampouco consumir-nos no ódio*
 60 *o passado está aqui já é suficiente*
 (“Diálogo con la memoria” – BENEDETTI, 1993a, p. 72)¹⁹⁰

O verso 58, acima, guarda semelhança com a última estrofe do poema “Presentación” (“esta tribuna se honra hoje/ com as primícias de um tribuno/ a quem serenos prometemos/ firmes consequentes austeros prometemos/ que não haverá amnésia/ não haverá amnésia” – BENEDETTI, 1993a, p. 93).¹⁹¹ Constatamos neste momento que a memória sai da esfera individual e adentra o espaço da comunidade. A fase delicada do início do regresso, em que quase não se falava do “passado estéril” (BENEDETTI, 1993a, p. 37) ficou para trás, observamos o cuidado da voz lírica com a preservação da memória coletiva, com a versão dos vencidos. Como Benjamin, o sujeito lírico preocupa-se com a voz dos oprimidos, dos que pereceram, a recordação dos eventos passados visa ao não apagamento dos traços da barbárie, a impedir que a interpretação do vencedor predomine na história. O poeta defende a persistência da memória, além do tempo e do espaço, lembrando que os fatos se mantêm independentemente do desejo de esquecimento:

¹⁹⁰ *las calles están muertas padecidas/ hoy están padecidas pero sabias/ pasan los autobuses navegando/ con dos o tres grumetes en la popa/ alguien sabe quién es pero lo oculta/ todos sabemos quién es quién ahora/ cada uno encontró su paradero/ su marca a fuego o su salvoconducto/ el pasado está aquí con sus gemidos/ hoy sigue estando aquí pero no gime/ hay rostros de bochorno y de avería/ la aguja con el hilo del horror/ las trampas del escarnio y de la duda/ no vamos a olvidar ningún milímetro/ ni tampoco gastarnos en el odio/ el pasado está aquí ya es suficiente*

¹⁹¹ *esta tribuna se honra hoy/ con las primicias de un tribuno/ a quien serenos prometemos/ seguros consequentes austeros prometemos/ que no habrá amnesia/ no habrá amnesia*

1 o esquecimento não é vitória
 2 sobre o mal nem sobre nada
 3 e sim é a forma velada
 4 de burlar-se da historia
 5 para isso está a memória
 6 que se abre de par em par
 7 em busca de algum lugar
 8 que devolva o perdido
 9 não esquece o que finge esquecer
 10 mas o que pode esquecer
 (“*El olvido*” – BENEDETTI, 1993c, p. 249)¹⁹²

Cessado o movimento inicial de abertura à democracia, quando todos ainda absorviam o entusiasmo pela reaquisição da liberdade, a voz lírica vislumbra o risco de a memória transformar-se em esquecimento (“Não é preciso que seja mensageira/ a pomba simples em tua janela/ te informa que a dor/ começa a resvalar no esquecimento” – BENEDETTI, 1993c, p. 264).¹⁹³ Não é sem razão que esse poema se intitula “Medios de comunicación”, uma clara alusão à força da mídia na formação de novas (e falsas?) memórias. Assim, o poeta insere a rememoração no centro das discussões pós-ditadura, buscando evitar que as ações violentas do passado caíam no esquecimento tão desejado pelos opressores.

3.3.1 “O esquecimento está cheio de memória”

Esquecer é uma atividade natural, não é possível lembrar de tudo, sempre, nos mínimos detalhes, como o borgeano “Funes, o memorioso”¹⁹⁴. Ricoeur distingue duas formas de esquecimento profundo: esquecimento por apagamento dos rastros ou definitivo e esquecimento de reserva ou reversível (2007, p. 425-427). O primeiro consiste no desaparecimento do registro mnemônico e é vivido como uma disfunção ou distorção da memória. No segundo, os rastros tornam-se temporariamente indisponíveis, mas, as impressões primárias continuam latentes, persistem em nosso espírito e, num dado momento, podem assomar à consciência de forma voluntária ou involuntária. “Se uma lembrança volta,

¹⁹² El olvido no es victoria/ sobre el mal ni sobre nada/ y si es la forma velada/ de burlarse de la historia/ para eso está la memoria/ que se abre de par en par/ en busca de algún lugar/ que devuelva lo perdido/ no olvida el que finge olvido/ sino el que puede olvidar

¹⁹³ No es preciso que sea mensajera/ la paloma sencilla en tu ventana/ te informa que el dolor / empieza a columpiarse en el olvido

¹⁹⁴ Irineu Funes, personagem de um conto de Jorge Luis Borges (2000, p. 539), após um acidente que o deixou paralítico passa a se lembrar de tudo o que aconteceu na sua vida nos mínimos detalhes. Ele não consegue esquecer e dia após dia acumula grande acervo de memórias, torna-se uma verdadeira enciclopédia, pois, recorda tudo o que leu e aprendeu. Todavia, o excesso de pormenores o impede de pensar, refletir e articular os conhecimentos.

é porque eu a perderei; mas, se apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera” (RICOEUR, 2007, p. 438).

Além desses esquecimentos naturais e até mesmo salutares para a memória, pois, como assinala Izquierdo, “nossa vida social, de fato, seria impossível se lembrássemos de todos os detalhes de nossa interação com todas as pessoas e de todas as impressões que tivemos de cada uma dessas interações” (2011, p. 40), temos o esquecimento comandado, tratado por Paul Ricoeur, ao lado da memória manipulada, como uma forma de abuso orquestrada de acordo com os interesses dos vencedores, responsáveis pelas distorções históricas.

Tanto a memória quanto o esquecimento dirigidos seguem um viés ideológico e o filósofo francês localiza na função mediadora da narrativa a origem desses excessos, como não se consegue lembrar de tudo, é impossível relatar tudo, logo, o ato de narrar tem um aspecto seletivo que não pode ser ignorado:

[...] a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial (RICOEUR, 2007, p. 455).

Assim, essa dimensão de escolha presente na narrativa é o meio pelo qual os dominadores direcionam, de maneira capciosa, a memória e o esquecimento conforme seus interesses, retirando dos indivíduos “seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p. 455).

Restituir esse poder aos vencidos constitui o dever do historiador marxista no presente. O passado deve ser escavado com a finalidade de romper o silêncio que dá força à versão linear da história, feita de um “tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1993, p. 231). A missão daquele é lutar para que os vencidos possam também contar a sua história, pois, como expressou Benjamin, “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1993, p. 225).

A ditadura provocou feridas profundas na sociedade da América Latina. Quando se iniciaram os movimentos de abertura democrática, a preocupação popular girava em torno de

buscar a verdade e obter a reparação moral e judicial, mediante a responsabilização e condenação dos responsáveis pelos crimes estatais.

No Cone Sul, a abertura política ocorreu sob a égide das Leis de Anistia, uma das formas do esquecimento comandado, segundo Ricoeur(2007, p. 459), as quais ao mesmo tempo “perdoavam “ as faltas dos exilados e garantiam aos opressores que não haveria retaliações e, assim, manipulavam, secundariamente, a memória dos tempos sombrios. A recordação passou a ser seletiva, os episódios e fases mais terríveis, marcados pela truculência e arbitrariedades, foram silenciados, omitidos. Os governos de transição negociaram, conciliatoriamente, acordos com vistas a restabelecer a democracia no país e por extensão, negociavam também a memória que seria divulgada.

Ricoeur destaca que a “anistia” é uma medida governamental de contenção, visando suprimir a violência que ameaça a paz civil em situações de graves perturbações da ordem, logo, é um expediente de reconciliação entre adversários que, de comum acordo, dão por inexistentes a contenda e suas causas. No âmbito de regimes autocráticos e bárbaros ela é uma forma de “esquecimento institucional” que “toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido” (RICOEUR, 2007, p. 460).

Portanto, a anistia interfere na realização da justiça, uma vez que equivale ao esquecimento jurídico dos crimes cometidos, aos quais não cabe punição. Esse modo de harmonia social impede que a sociedade entre em contato com a carga traumática de suas memórias pretéritas e realize satisfatoriamente o trabalho de luto¹⁹⁵ em relação a seu passado.

Despida do seu teor de verdade, essa memória manipulada e descomprometida com os fatos reveste o discurso oficial de naturalidade e por isso é perigosa, porque oblitera e dissimula. As Leis de Anistia não ajudaram a curar as feridas sociais, pelo contrário, corroboraram o entendimento de que somente pela recuperação da memória coletiva seria possível superar o trauma. Investigar o passado para identificar torturadores e vítimas tornou-se uma necessidade da sociedade. Na América Latina, a tentativa de classificar a conduta dos ditadores como ações de uma guerra interna, visando a coibir comportamentos ameaçadores à estrutura social – entendam-se ameaças ao sistema capitalista – não surtiu

¹⁹⁵ Ricoeur (2007, p. 92), a partir de Freud, entende que o trabalho de luto pode sair da esfera individual e ser aplicado às perdas coletivas. O luto é uma reação à perda de um ente querido ou de algo que tem o mesmo grau de importância para o indivíduo enlutado. O trabalho de luto consiste perceber que o objeto amado não existe mais e, assim, canalizar a energia libidinal a ele vinculada para outras coisas, recuperando o interesse pelo mundo externo.

efeito. As decisões das instâncias executiva, legislativa e judiciária demonstraram que a balança pendeu para o lado das vítimas dos abusos de poder, pois foi constatado que o aparelho estatal tinha muito mais capacidade destrutiva que aquelas. Contudo, reconhecer que os dois lados – militares e militantes de oposição – cometeram excessos e ações reprováveis não bastou para isentar o Estado, e seus representantes, dos atos de barbárie – sequestros, banalização da tortura, assassinatos a rodo.

No Uruguai, em 08 de março de 1985, foi aprovada a Ley de Amnistía (Lei nº 15.737/85), a qual manteve a condenação dos que haviam cometido homicídio nos conflitos por razões políticas, obrigando-os a rever, na justiça comum, a penalidade que lhes foi atribuída pela justiça militar. Esse dispositivo legal também previa a investigação e punição dos delitos praticados por militares e policiais que, por seus atos exorbitantes, haviam violado direitos humanos. Tal medida gerou um movimento corporativista dentro das forças armadas, contando com o apoio de partidos políticos de direita, culminando na promulgação da lei 15.848, denominada *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* – promulgada em 1986 e conhecida pejorativamente pelo nome de *ley de impunidad* – a qual isentava de processo as ações de militares e policiais praticadas no exercício do cumprimento do dever e ordenadas pelos chefes de governo da ditadura.

Com promulgação da *Ley de Caducidad* as vítimas e suas famílias tiveram seus direitos violados duplamente: a primeira vez na fase da ditadura (1973-1985), enfrentando perseguições, torturas, assassinatos. E a segunda, quando o próprio Legislativo regulamentou a impunidade dos responsáveis por esses atos violentos contra a população. Nesse momento, embora a América Latina se voltasse para o debate acerca da memória das vítimas dos regimes militares, a transição democrática no Uruguai insistia no pacto de silêncio e no cultivo do simulacro, ou seja, do faz de conta que tudo está em ordem, diz o poeta:

1 ainda que custe crê-lo
 2 a boca que convoca para o perdão
 3 do assassino insubstituível
 4 é a mesma que disse
 5 essa mesma
 6 a mesma

7 a começar então
 8 do zero

[...]

22 mas a boca que convoca
 23 nos ordenou ser felizes
 24 e que os mortos indóceis

- 25 em seu lugar
 26 descansem
 (“*Como cantos rodados*” – BENEDETTI, 1993c, p. 242)¹⁹⁶

Possivelmente, esse estado de “esquecimento” por decreto constitui o fundo social imbricado no livro *El olvido está lleno de memoria* (1995), publicado dez anos depois da Lei de Anístia, é essa memória manipulada que soterra a voz dos oprimidos, como observou Benjamin, que o eu-lírico põe em evidência. Assim, aparece na poesia de Mario Benedetti a preservação da memória como questão central e meio de impedir que os atos de barbárie caiam no esquecimento ou sejam banalizados, no sentido cunhado por Hanna Arendt (2003), ou seja, destituídos de seus aspectos intoleráveis e indefensáveis. A manutenção da memória constitui para o poeta o antídoto contra o silenciar desejado pelo discurso hegemônico.

El olvido está lleno de memoria dá título ao livro e à seção de nove poemas sobre a memória, além de ser um verso recorrente nessas composições. No primeiro poema, “*Ese gran simulacro*” (BENEDETTI, 1998, p.13), temos um eu-lírico que denuncia as “aulas de amnésia” (“*clases de amnésia*”) propostas pela versão oficial da história, recusando-se a participar de uma falsa realidade:

- 1 Cada vez que nos dão aula de amnésia
 2 como se nunca houvessem existido
 3 os combustíveis olhos da alma
 4 ou os lábios da pena órfã
 5 cada vez que nos dão aulas de amnésia
 6 e nos ordenam a apagar
 7 a ebriedade do sofrimento
 8 me convenço de que minha região
 9 não é o teatro de outros¹⁹⁷

Observamos que no verso 2, implicitamente, o poeta relaciona “amnésia” à “anístia”. Um dos aspectos desta última é fazer com que os eventos pareçam nunca ter acontecido, além disso, vimos no capítulo II que a origem etimológica desses dois vocábulos são próximas. Na estrofe citada, destacam-se as referências ao caráter enganoso e forçado do esquecimento: “aulas de amnésia”, “ordenam a apagar”, “teatro de outros”; e aos padecimentos decorrentes da ditadura, como demonstram as expressões “pena órfã”, “ebriedade do sofrimento”.

¹⁹⁶ Aunque cueste creerlo/ la boca que convoca hacia el perdón/ del asesino insustituible/ es la misma que dijo/
 esa misma/ la misma/ a comenzar entonces/ desde cero/ [...]/ pero la boca que convoca
 nos ha ordenado ser felices/ y que los muertos díscolos/ en su lugar/ descansen

¹⁹⁷ Cada vez que nos dan clases de amnésia/ como si nunca hubieran existido/ los combustibles ojos del alma/ o
 los labios de la pena huérfana/ cada vez que nos dan clases de amnésia/ y nos conminan a borrar/la ebriedad del
 sufrimiento/ me convenzo de que mi región/ no es la farándula de otros

A essa situação “teatral”, fictícia, o poeta contrapõe, por meio da enumeração, as dores que estão presentes na memória:

- 10 em minha região há calvários de ausência
- 11 tocos de futuro/subúrbios de luto
- 12 mas também candura de mosqueta (rosa)
- 13 pianos que arrancam lágrimas
- 14 cadáveres que olham ainda de seus hortos
- 15 nostalgias imóveis em um poço de outono
- 16 sentimentos insuportavelmente atuais
- 17 que se negam a morrer lá no escuro¹⁹⁸

Percebemos nesses versos a cuidadosa seleção de vocábulos que confirmam o contexto de sofrimento da estrofe anterior, ao mesmo tempo em que reforçam o estado de dilaceramento provocado pelo regime militar: “calvários de ausências”, “tocos de futuro”, “subúrbios de luto”, “lágrimas”, “cadáveres”, “imóveis”, “poço”, “insuportavelmente”, “morrer”, “escuro”. Os verbos no presente do indicativo apontam para uma situação ainda em curso, confirmada pelo verso 16, as feridas estão ainda abertas, e os sentimentos que as acompanham são também registros mnêmicos que se recusam a ingressar na zona de esquecimento, no poema metaforizada pelo “escuro”, além disso, uma lembrança esquecida é uma lembrança morta (verso 17).

Interditar as lembranças não significa que estas deixem de existir, não se trata de um esquecimento por apagamento dos rastros mnêmicos decorrente de impedimentos naturais como o envelhecimento, ou acidentais, como traumatismos cerebrais, nem tampouco de esquecimento de reserva, em que as lembranças tornam-se temporariamente inacessíveis, mas seu registro permanece intacto. Para Beatriz Sarlo reprimir o passado é uma empresa destinada ao insucesso, pois, não depende de um ato de vontade ou de lei. Ele continua sempre vivo e pode irromper em lembranças espontâneas, involuntárias, ou rondar “o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar”(SARLO, 2007, p. 9). O poeta destaca esse projeto malogrado, o esquecimento imposto não esvazia o recipiente da memória, plena de lembranças dolorosas e ressentimentos:

18 o esquecimento está tão cheio de memória

¹⁹⁸ en mi región hay calvarios de ausencia/ muñones de porvenir/arrabales de duelo/ pero también candores de mosqueta/ pianos que arrancan lágrimas/ cadáveres que miran aún desde sus huertos/ nostalgias inmóviles en un pozo de otoño/ sentimientos insoportablemente actuales/ que se niegan a morir allá en lo oscuro

19 que as vezes não cabem as recordações
 20 e é preciso tirar rancores pela borda
 21 no fundo o esquecimento é um grande simulacro
 22 ninguém sabe nem pode/ ainda que queira/ esquecer
 23 um grande simulacro repleto de fantasmas
 24 esses romeiros que peregrinam pelo esquecimento
 25 como se fosse o caminho de santiago¹⁹⁹

O esquecimento é uma mentira (verso 21), denuncia o sujeito lírico usando a noção de “simulacro”, algo que constitui uma realidade fingida. Esse conceito remete a Platão, no *Sofista* (1972, p. 160-162) o filósofo divide em duas formas a habilidade de produzir imagens: a arte da cópia e a arte do simulacro. A primeira seria uma imitação muito próxima do modelo verdadeiro existente no mundo inteligível e, por causa dessa semelhança, Platão chamou-a de cópia-ícone. A segunda consistiria em uma simulação da cópia, portanto, uma imagem infiel, esmaecida, a qual o filósofo grego denominou de cópia-fantasma, logo, o simulacro é uma cópia na qual a semelhança está ausente. Por conseguinte, as “aulas de amnésia” do discurso dominante, tentando impor um esquecimento geral do passado, simulam um real que não existe. As lembranças permanecem como “fantasmas”, ou seja, como “sombras” ou “almas penadas” sem descanso, em uma jornada longa e exaustiva, comparadas a dos peregrinos religiosos em busca do lugar santificado (versos 23, 24 e 25).

O esquecimento ensinado visa a instaurar na sociedade uma “unidade imaginária” (RICOEUR, 2007, p. 462), impõe o apagamento dos conflitos e dos atos violentos, todavia, retornando mais uma vez a Beatriz Sarlo: “Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada” (2007, p. 10). Dessa forma, o desejado estado de “deslembração” é frágil, pode desfazer-se a qualquer momento:

26 o dia ou a noite em que o esquecimento estale
 27 salte en pedaços ou crepите/
 28 as lembranças atrozés e as felizes
 29 quebraram as grades de fogo
 30 arrastaram por fim a verdade pelo mundo
 31 e essa verdade será que não há esquecimento²⁰⁰

¹⁹⁹ el olvido está tan lleno de memoria/ que a veces no caben las remembranzas/ y hay que tirar rancores 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 peregrinan por el olvido/ como si fuese el camino de santiago

²⁰⁰ el día o la noche en que el olvido estalle/ salte en pedazos o crepите/ los recuerdos atroces y los de maravilla/ quebrarán los barrotes de fuego/ arrastrarán por fin la verdad por el mundo/ y esa verdad será que no hay olvido.

Na imagem poética, o esquecimento envolve e aprisiona as lembranças como se fosse um recipiente, porém, a medida de contenção é débil, pode romper-se, e as recordações saltarão livres mostrando ao mundo a verdade e o passado irrompe como uma centelha no presente, para usarmos uma imagem de Benjamin. É importante destacar que o verso 31 traz a definição grega da palavra “verdade”, *alethéia*, está é formada por “a” (partícula de negação) + “lethe” (esquecimento), ou seja, “verdade” significa “não-esquecimento”.

O verso 18, “o esquecimento está cheio de memória”, aparecerá em outras composições que tematizam o esquecimento comandado promovido pelas Leis de Anistia. No poema “¿Cosecha de la nada?” (BENEDETTI, 1998, p. 15), o eu-lírico parte dessa indagação para demonstrar que o esquecimento possui um conteúdo, não é um “depósito deserto” ou uma “colheita de nada”. Nele habitam sentimentos e imagens que não podem ser apagados, pois, voltam a renascer das cinzas tal como a fênix mitológica:

5 existem recantos do ódio por exemplo
6 com um rosto trinta vezes queimado
7 e trinta vezes renascido
8 como outra ave fênix do desengano ²⁰¹

Embora o esquecimento manipulado pretenda alcançar o apagamento da memória, isso de fato não acontece, o que ocorre é apenas o silenciamento externo, aparente (“a falsa amnésia dos desumanos” – BENEDETTI, 1998, p. 17),²⁰² pois, como observa o poeta, “nem o desamparo nem a dor se apagam/ e as lealdades e traições giram/ como satélites do sacrifício” (BENEDETTI, 1998, p. 15).²⁰³ O tempo todo a voz lírica assinala que as lembranças dolorosas do passado sombrio não podem ser olvidadas (“acontece que o passado é sempre uma morada/ mas não existe esquecimento capaz de demoli-la” – BENEDETTI, 1998, p. 17).²⁰⁴ É preciso que os sinais da repressão não sejam extintos da memória daqueles que a vivenciaram (“é ilusão destes esquecedores/ que os outros as outras os “outrinhos”/ não sigam recordando sua vileza” – BENEDETTI, 1998, p. 17),²⁰⁵ esquecer é como naufragar e o passado espera ser resgatado, somente desse modo é possível contestar a versão oficial da história, reescrevendo-a a partir da voz dos oprimidos:

²⁰¹ hay rincones del odio por ejemplo/ con un rostro treinta veces ardidio/ y treinta veces vuelto a renacer/ como otro ave fénix del desahucio

²⁰² la falsa amnesia de los despiadados

²⁰³ ni el desamparo ni el dolor se borran/ y las lealtades y traiciones giran/ como satélites del sacrificio

²⁰⁴ ocurre que el pasado es siempre una morada/ pero no existe olvido capaz de demolerla

²⁰⁵ es ilusión de estos olvidadores/ que los otros las otras los otritos/ no sigan recordando su vileza

13 cada um restaura como pode
 14 sua treva perfumada
 15 seu momento deslumbrante
 16 suas desesperações

17 ou seja é um naufrágio no esquecimento
 18 sem justiça nem farol à vista
 19 no passado esperam sombras
 20 os salva-mortes são imprescindíveis
 (“*Náufragos*” – BENEDETTI, 1998, p. 57)²⁰⁶

O poeta não se deixa iludir pelos discursos conciliadores, que objetivam apagar os traços da violência, e destaca a importância da busca pela verdade a qualquer preço, no sentido nietzschiano: “eu não quero enganar, nem sequer a mim mesmo” (NIETZSCHE, 1987, p. 169). Mobiliza-se então contra o esquecimento, combate o silêncio, conchama a preservação da memória, para que o passado possa ser narrado e não se converta em trauma no presente da coletividade. Benjamin, no episódio da criança doente cuja mãe a conforta contando histórias (1987, p. 269), observou essa estreita relação entre narração e cura. No contexto das ditaduras, a recordação permite o relato dos acontecimentos pretéritos, tornando o passado “[...] citável, em cada um dos seus momentos” (BENJAMIN, 1993, p. 223), em outras palavras, apenas o passado redimido pode existir plenamente na consciência de um povo.

Observamos que a memória defendida nos poemas assumirá o papel proposto pelo crítico alemão, conforme já discorremos antes, ou seja, esta se define como recurso que impedirá a verdade de se ocultar sobre as ruínas de uma sociedade enterrada sob as atrocidades do regime militar. Não esquecer permite re-contar a história; se o passado não for salvo como queria Benjamin, converte-se em ferida não cicatrizada. À cultura da impunidade e do esquecimento, o poeta opõe uma defesa da memória como instrumento para fazer justiça e obter reparação moral.

²⁰⁶ cada uno restaura como puede/ su tiniebla fragante/ su estación cegadora/ sus desesperaciones/ o sea es un naufragio en el olvido/ sin justicia ni faros a la vista/ en el pasado esperan sombras/ los salvamueres son imprescindibles

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, optamos por fazer um recorte dentro da vasta obra poética de Mario Benedetti e selecionamos alguns poemas, do período do exílio e “desexílio”, para analisar os percursos da história e da memória, haja vista que as temáticas dessas composições estavam ligadas às ações e efeitos da ditadura no Uruguai (1973-1985).

Apoiamos nossa interpretação em teóricos que realizaram estudos sobre história e memória e sua relação com a narrativa e o discurso hegemônico, notadamente centrado no pensamento de Walter Benjamin, pois este autor concebia a história como sendo a versão do dominador sobre a voz oculta dos dominados; o progresso, defendido pela visão positivista da historiografia, como um acúmulo de catástrofes; e a rememoração, como meio de salvar o passado do esquecimento e trazer à luz o lado oculto da história, a voz silenciada dos vencidos. Entendemos que essa visão crítica de Benjamin se ajusta à situação da América Latina não apenas por causa dos governos autoritários, mas pela herança social e histórica advindas da colonização, que forjou uma sociedade marcada pela desigualdade e por inúmeros conflitos.

Buscamos subsidiariamente outros autores – tais como Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs, Iván Izquierdo, Paulo Freire, Fredric Jameson, Beatriz Sarlo – para enriquecer a sustentação teórica e expandir as conexões interpretativas da poesia de Benedetti, além de termos utilizado fontes relacionadas aos mitos e símbolos para decifrar o texto poético.

Dividimos o corpo deste estudo em três capítulos, os quais obedecem à seguinte distribuição de conteúdos: no primeiro capítulo realizamos uma breve apresentação biográfica de Mario Benedetti, focalizando sua participação no Semanário *Marcha*, o qual se destacava pelos conteúdos de natureza política e cultural e também por ser um editorial independente, de esquerda. Seus colaboradores pertenciam ao círculo intelectual uruguaio, todos de prestígio internacional: Eduardo Galeano, Juan Carlos Onetti, Carlos Real de Azúa, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, o próprio Benedetti, Alfredo Zitarrosa, Sarandy Cabrera, entre outros. Fazer parte desse Semanário e integrar a “geração de 45” foi fundamental para o poeta desenvolver sua postura crítica e o compromisso social e político que o acompanhou por toda vida. Ainda nesse capítulo, trouxemos uma abordagem concisa do cenário latino-americano nas décadas de 1960 a 1980, quando teve lugar a maioria dos golpes ditatoriais; da ditadura no Uruguai (1973 a 1985), e os fatos que a antecederam e sucederam, após a abertura democrática; e por fim, um rápido comentário sobre a literatura do Cone Sul nesse período.

Esse esboço inicial abrangendo o poeta, seu engajamento social e também o contexto histórico da América Latina pareceu-nos fundamental para delinear o cenário da produção da obra poética e sua análise.

No segundo capítulo, tratamos dos focos teóricos relacionados com os temas *narração, poesia, história, memória e testemunho*, privilegiando o pensamento de Walter Benjamin, sem deixar de recorrer a outros autores que abordaram esses assuntos. Desse estudo retiramos algumas conclusões parciais: a) contar e ouvir histórias são atos intrínsecos à natureza humana; b) a faculdade de lembrar possibilita narrar os acontecimentos; c) a poesia, a história e o testemunho só são possíveis porque existe uma memória que se expressa em um relato; d) o “teor de verdade” da memória e, conseqüentemente, da narração, pode ser adulterado – de boa fé, porque as lembranças podem ter falhas, não serem nítidas, além disso, emoções e sentimentos podem interferir nas recordações; ou de má fé, quando os vencedores manipulam o que deve ser lembrado e esquecido, portanto, o que deve ser narrado – logo, de acordo com os interesses ideológicos, uma memória coletiva pode ser construída sobre deturpações do passado; e) há na história oficial uma inclinação para manipular a memória com a finalidade de legitimar fatos do presente e ocultar a voz dos oprimidos e excluídos, porém não é possível destruir o passado, apenas podemos ocultá-lo. Contudo, ele sobrevive esperando para ser “salvo”, como observou Walter Benjamin; f) nas sociedades que viveram experiências de violação de direitos humanos: perseguições, torturas, assassinatos, torna-se importante desenvolver um olhar crítico sobre os usos e abusos da memória e da história, cabendo ao historiador a tarefa de escavar o passado, remexer as ruínas e revelar os conteúdos encobertos; g) a literatura não tem a pretensão de ser um documento histórico, mas, pode ser um meio que dá voz aos testemunhos e re-cria o “real”, permitindo a reflexão sobre a história. Todavia, “o testemunho não deve ser confundido nem com gênero autobiográfico nem com a historiografia – ele apresenta outra voz, um ‘canto – ou lamento – paralelo’ que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.150). O próprio Mario Benedetti assim se posiciona acerca desse fazer poético que ultrapassa o real e inventa outra realidade: “A poesia não é um filtro das coisas/ nem um raro encantamento nem uma recomendação categórica/ [...] / no entanto o que é imprime sua marca/ e na nova paisagem que propõe o artista/ a poesia assume sua invenção do real” (BENEDETTI, 1998, p.100).²⁰⁷

²⁰⁷ La poesía no es un filtro de las cosas/ ni un raro sortilegio ni un consejo rotundo/ (...) /en cambio lo que es imprime su señal/ y en el nuevo paisaje que propone el artista/ la poesía asume su invento de lo real.

O terceiro capítulo contém a análise dos poemas selecionados e foi dividido em quatro temas – *A voz do poeta*, *O olhar do anjo da história*, *Memórias do exílio*, *Memórias do “desexílio”* – nos quais procuramos identificar os rastros da história e da memória na poesia benedettiana. Primeiramente, destacamos o compromisso do poeta com o seu tempo, bem como seu entendimento acerca da literatura como meio de representação da realidade e forma de denúncia social. Em seguida, tratamos da vinculação entre a história e a palavra poética, a qual – ao tornar presentes as situações e as vozes rejeitadas pelo discurso dominante – reconta literariamente os eventos; o poeta nada descarta, apanha sua matéria poética entre os destroços da história e contradiz a versão autorizada dos fatos expondo as fissuras do discurso hegemônico, tornando audível o silêncio dos oprimidos. Por fim, discorremos sobre como a memória do exílio e do “desexílio” se apresenta na poesia de Benedetti. No desterro, ela é responsável pela sustentação da identidade do eu-lírico e manutenção dos vínculos afetivos com a pátria e tudo o que foi deixado para trás. No retorno ao país de origem, a memória permite o reconhecimento dos espaços antigos, o contato do sujeito lírico com a sua identidade do passado, o confronto entre o “antes” e o “agora” e traz a certeza de que o passado não pode ser ignorado, pois, existe um “dever de memória” que não permite o esquecimento das atrocidades praticadas pelo regime militar.

Benedetti assume em sua poesia defender a memória dos acontecimentos, criticar e lutar contra memória manipulada. Ao tornar explícito o jogo entre recordação e esquecimento social, expõe também em que medida a história construída pela ditadura - edificada pela violência e censura – é sustentada ou desfeita pela sociedade. Todo governo autoritário busca apagar seus gestos de barbárie e a bandeira levantada pelo poeta, contra a impunidade e o silêncio, representa sua luta pela manutenção da memória e salvação do esquecimento. Na poesia benedettiana, a memória constitui uma tarefa moral e ética, uma admoestação às gerações do futuro para impedir o retorno da barbárie, e configura também um ato de justiça para com os que sofreram e pereceram nas mãos do regime.

Como Benjamin, o poeta compreende que a história oficial – a voz dos dominadores – constrói, pelo esquecimento e ocultação das barbáries, uma memória coletiva apoiadora do seu discurso, canta a glória dos heróis nacionais e marca os feriados comemorativos de datas importantes, selecionadas cuidadosamente para compor a identidade nacional; a história dos oprimidos, por sua vez, é edificada por meio da memória individual, pelo testemunho daqueles que vivenciaram as barbáries e sobreviveram para contar o trauma. Estes por sua vez constroem uma memória coletiva a partir de suas vivências.

Após este percurso de pesquisa e estudo da poesia de Mario Benedetti concluímos que os poemas escritos no período da ditadura uruguaia compõem um retrato dos problemas políticos e sociais dessa época. Todavia, tivemos a preocupação de lê-los com foco além dos acontecimentos históricos que representam, e buscamos compreender como o poeta entendia a realidade a partir da recriação feita pela linguagem poética.

Antes mesmo dos poemas do período do exílio e do “desexílio”, os acontecimentos sociais e políticos já estavam presentes na obra do escritor. Contudo, não se trata de uma poesia “engajada” de natureza panfletária, mas de um discurso em que o poeta extravasa sua raiva, seu pesar ou sua vergonha. Esta última bastante recorrente em suas composições diante do que acontecia naquele Uruguai assolado pela ditadura, onde, no passado, Montevideu “era uma linda cidade provinciana” comparada com a Suíça e Costa Rica (BENEDETTI, 2008, p. 194). Assim, o poeta se identifica com a causa dos oprimidos e faz da poesia um canal para a voz dos excluídos. Nos tempos de barbárie, diz o poeta “uma coisa é morrer de dor/ e outra coisa morrer-se de vergonha” (“una cosa es morirse de dolor/ y otra cosa morirse de vergüenza” – BENEDETTI, 2008, p.136).

Adorno afirmou que não era possível escrever poesia após Auschwitz, temendo que a linguagem poética tornasse belas e aceitáveis ações ameaçadoras e repugnantes. A poesia de Mario Benedetti demonstra o contrário, é possível dizer o “indizível”, comunicar uma experiência aterradora, pois o sofrimento vivenciado não pode ser esquecido, não é possível fazer pacto de silêncio com os torturadores. Trata-se de uma questão ética, a lembrança ajuda a evitar as impunidades e permite uma reparação moral.

Embora não tenha experimentado diretamente, com o próprio corpo, a violência da ditadura, o poeta lida com a experiência do horror no espaço do poema para salvá-los do esquecimento e evitar que as lembranças pereçam ou se desbotem com o passar do tempo. Benedetti, como o materialista histórico de Benjamin, procura sempre – entre escombros, ruínas e morte – salvar o que resta.

Na tessitura do poema observamos Benedetti fundir o poético e o político, misturando o que é de ordem pessoal, privada, com o que é público e coletivo. A história e a memória deixam seus rastros na linguagem poética. Em época tão sombria, o poeta fez de seus versos armas para combater o discurso oficial, representar a realidade opressora, ao mesmo tempo lutando contra o desalento e a desesperança.

Em contraponto à palavra hegemônica que intenta escrever a história conforme os interesses da ideologia dominante, temos a palavra poética como instrumento para impedir a memória manipulada. A poesia – como a flor drummondiana furando “o asfalto, o tédio, o

nojo e o ódio” (ANDRADE, 1977, p.79) – esgueira-se pelas ruínas da história, pelas brechas do discurso do vencedor e recompõe os quadros danificados, restituindo aos oprimidos a dignidade confiscada.

A conservação da memória, defendida nessa poesia, torna presente o passado traumático e ajuda a reconstruir a história em suas variadas faces, permitindo a sociedade escutar as vozes abafadas. A palavra poética assume a função de recuperar a lembrança do que se deseja esquecer. Cada verso é um vestígio, uma pegada, uma marca a revelar detalhes esquecidos. Representar o real poeticamente possibilita que os fatos permaneçam nítidos na memória coletiva.

Portanto, entendemos que o texto de Benedetti se encontra em um patamar de testemunho, contudo, possui o distanciamento necessário à representação e à análise crítica dos acontecimentos. O poeta via sua escritura não como uma representação fiel da realidade, mas como uma ponte para o exercício de sua atividade poética: “[...] a realidade enriquece ao escritor quando se converte em um trampolim para sua imaginação, em um elemento motivador e desencadeante de seu mundo de ficção” (BENEDETTI, 1974, p. 108).²⁰⁸

A linguagem poética expõe o discurso fracionado, estilizado, em crise, marcado pelo choque e pela destruição causada pelo governo ditatorial. O poeta – através das interrogações, antíteses, sintaxe direta, ambiguidade, neologismos, coloquialismo, ausência de pontuação, ironia e humor –, evidencia as fendas da voz oficial e a seletividade do discurso homogêneo do vencedor. Benedetti vai além: recupera a palavra cassada pela censura e, a partir dos destroços, reconstrói a fala dos oprimidos, exigindo do leitor um mergulho na história para poder alcançar os significados das imagens poéticas e das referências.

Ao representar a fala reprimida, o poeta revela as passagens secretas da história. A voz que reclama ser ouvida é mais que a expressão de um eu-lírico, ela se transforma em signo de uma experiência sofrida e inalienável de um povo. A palavra poética tem o duplo desafio de narrar o acontecimento e evitar a amnésia, a desilusão, a descrença em obter uma reparação. O olhar do poeta sobre a história é como o olhar do historiador benjaminiano escrutinador, preciso, perspicaz, decidido a identificar as contradições que mascaram o discurso do vencedor.

²⁰⁸ [...] la realidad enriquece al escritor cuando se convierte en un trampolín para su imaginación, en un factor motivante y desencadenante de su mundo de ficción.

. Desse modo, a poesia benedettiana ratifica o poder da escrita na preservação da memória como fonte da história. Pela recordação se mantêm vivos e presentes os crimes cometidos pela ditadura, com o intuito de buscar uma reparação para os abusos cometidos e também evitar a repetição dos atos de barbáries. Nos versos, o poeta reforça a relação do texto poético com a realidade social, confirmando o vínculo entre o estético e o político, ou seja, o poema traduz esteticamente o referencial histórico em que se fundamenta e nomeia o oculto, escavando a verdade. A poesia representa e recria a realidade e, de forma controlada, expressa o lado abominável dos fatos ao mesmo tempo em que os torna inteligíveis e perenes na memória nacional. A palavra em Benedetti, histórica e ideológica, é a voz do subsolo, subterrânea e reprimida, que insiste em se fazer ouvir. O valor subjacente o encontramos no resgate pela recordação da experiência de sofrimento, trata-se de uma reparação simbólica marcada perenemente na escrita poética, protegida das tentativas de manipulação do passado.

REFERÊNCIAS

DE MARIO BENEDETTI

- BENEDETTI, Mario. La literatura uruguaya cambia de voz. **Revista Número**, Montevideo, 2ª época, año 1, n. 2, p. 184, jul./set. 1963.
- _____. **El escritor latinoamericano y la revolución posible**. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974.
- _____. **Inventario uno**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, [198?].
- _____. **Noción de patria/Próximo prójimo**. Buenos Aires: Editorial Nueva Imagen, 1987.
- _____. **Preguntas al azar**. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, 1993a.
- _____. **Perplejidades de fin de siglo**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993b.
- _____. **Inventario dos**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993c.
- _____. **El olvido está lleno de memoria**. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe/Seix Barral, 1995.
- _____. **La casa y el ladrillo**. Madrid: Visor Libros, 2000a.
- _____. **Cotidianas**. Madrid: Visor Libros, 2000b.
- _____. **Viento del exilio**. Buenos Aires: Plaza y Janés, 2000c.
- _____. **Poemas de otros**. Madrid: Visor Libros, 2001.
- _____. **Variaciones sobre el olvido**. [s.l]: H. Kliczkowski, 2005.
- _____. **Antología poética**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- _____. **Geografías**. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2010.
- _____. **La tregua**. Buenos Aires: Booket, 2011.
- _____. **El cumpleaños de Juan Ángel**. Buenos Aires: Editora Sudamericana, [s.d.]. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/134365355/Benedetti-Mario-El-Cumpleanos-de-Juan-Angel>>. Acesso em: 18 dez. 2012.
- _____. **La cultura, ese blanco móvil**. Montevideo: Universidad de la Republica, Faculdade de Humanidades y Ciências, [s.d.]. Disponível em: <http://www.scribd.com/fullscreen/74583222?access_key=key-2ey0jmhab7t76kxfjjnv>. Acesso em: 15 mar. 2013a.
- _____. **Letras de emergencia**. Disponível em: <<http://www.literatura.us/benedetti/letras.html>>. Acesso em: 25 abr. 2013b.

SOBRE MARIO BENEDETTI

ALEMANY BAY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (Ed.). **Mario Benedetti: inventario cómplice**. Alicante: Universidad de Alicante, 1997. Disponível em: <http://www.alianzabolivariana.org/pdf/benedetti_inventario_complice.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2013.

ALEMANY BAY, Carmen. **Mario Benedetti por Mario Benedetti**. Madrid: Ediciones Eneida, 2000.

ALFARO, Hugo. **Mario Benedetti: detrás de un vidrio claro**. Montevideú: Trilce, 1986.

CAMPODÓNICO, Miguel Ángel. **Mario por Benedetti: retrato íntimo de mi hermano**. Montevideo: Linardi y Risso, 2011.

GALLONE, Osvaldo. **Mario Benedetti**: balance y responso. Disponível em: <<http://revistapedagogicanuevaeescuela.blogspot.com.br/2009/06/homenaje-benedetti.html>> . Acesso em: 17 jan. 2013.

GÓMEZ, Teo. **Mario Benedetti** : el poeta cotidiano y profundo. Barcelona: Océano, 2009.

LAGO, Sylvia. Espacios reales y transfigurados en la obra de Mario Benedetti: los perseverantes «andamios» de la memoria. In: ALEMANY BAY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (Ed.). **Mario Benedetti** : inventario cómplice . Alicante: Universidad de Alicante, 1997. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/>>. Acesso em: 02 maio 2013

PAREDES, Luis. **Mario Benedetti**: literatura e ideologia. Montevideo: Arca, 1988.

RUFFINELLI , Jorge. **Mario Benedetti**: variaciones críticas. Montevideo: Libros del Astillero, 1973.

TEJERA, Luis María Quintana. **El universo de la tortura y la miseria humana: análisis de Con y sin nostalgia de Mario Benedetti**. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010.

VOLPE, Miriam L. **Geografias de Exílio**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

GERAL

A ÁRVORE Bodhi, parte 1. **Cadernos azuis**: diários de estudo budista crítico. 14 ago. 2012 Disponível em <<http://cadernosazuis.com/2012/08/14/a-arvore-bodhi-parte-i/>>. Acesso em 09 abr. 2013.

A ÁRVORE Bodhi, parte 2. **Cadernos azuis**: diários de estudo budista crítico. 16 ago. 2012. Disponível em: <<http://cadernosazuis.com/2012/08/16/a-arvore-bodhi-parte-ii/>>. Acesso em: 09 abr. 2013.

ABREU, Casimiro de. **Poesia**. Organizado por Sousa da Silveira. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1983. (Coleção Nossos Clássicos nº 23).

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida, tradução de Juba Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. Lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012.

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ALVAREZ, Eliseo. **Mario Benedetti**: poesía, literatura y el compromiso por la historia de su país. Disponível em: <<http://tal.tv/video/mario-benedetti>>. Acesso em: 13 jun.2013.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Paixão medida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. **Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ANTÚNEZ, Rocío. Ángel Rama y la generación crítica. **Revista iberoamericana**, [S.l.], vol. LXXI, n. 211, p. 373-379, abr./jun. 2005.

ARAÚJO, Maria Paula; SEPÚLVEDA, Myrian. História, memória e esquecimento: implicações políticas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 79, p. 95-111, 2007.

ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Eichmann en Jerusalén: un estudio acerca de la banalidad del mal**. Barcelona: Editorial Lumen S. A., 1999.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

_____. **De la mémoire et de la réminiscence**. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-384_-322,_Aristoteles,_Memoire_et_reminiscence,_FR.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2012.

_____. **De la memoria y del recuerdo**. Tradução de Francisco de Samaranch. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/del_sentido.pdf>. Acesso em: 20 maio 2013.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

BERGER, Peter; L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Tradução de Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmacha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: contendo o velho e o novo testamento. São Paulo: Maltese, [198?].

BÍBLIA **Bíblia Online**. Disponível em <<http://www.bibliaonline.com.br>>. Acesso em: 15 abr.2013.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOLZMAN, Claudio. Los exiliados del cono sur dos décadas más tarde. **Nueva Sociedad**, [S.l], n. 127, p. 126-135, sep./oct. 1993. Disponível em <http://www.nuso.org/upload/articulos/2278_1.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Funes, o memorioso**. Tradução de Carlos Nejar. In:_____. **Obras completas**, vol. I. São Paulo: Globo, 2000.

BOSI, Alfredo . **O ser e o tempo da poesia**. 8ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Formações ideológicas na cultura brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 25, set./dez. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000300021>. Acesso em: 02 set. 2012.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/7582/>>. Acesso em: 12 maio 2013.

CAETANO, Gerardo; RILLA, José. **Breve historia de la dictadura**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina**. Buenos Aires; Colihue, 1998.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAPRIGLIONE, Laura. Filha de Guerrilheiros quer resgatar memórias dos pais. **Folha de São Paulo**, primeiro caderno, folha A12, 20 maio 2012. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em : 05 abr.2013.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011. (Volume único digital).

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

COMEMELIN.P. **Nova Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Thomaz Lopez Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda.,1983.

CÓRTAZAR, Julio. **Argentina, años de alambradas culturales**. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.

DESCARTES, René. Discurso do método. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIAS, Gonçalves . **Poesia**.. Organizado por Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1979. (Coleção Nossos Clássicos nº 18).

DICIONÁRIO de Mitologia Greco-Romana. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DICIONÁRIO on line de português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/hipocratico/>>. Acesso em: 20 ago.2009

DICCIONARIO RAE - Real Academia Española, 22ª edição. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=rumiar>>. Acesso em 15 mar. 2013.

DURANDO, Furio. **Grandes civilizações do passado: a Grécia antiga**. Tradução de Carlos Nougué. Barcelona: Ediciones Folio, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

ELIANO, Mariana. **Mario Benedetti: entrevista con el poeta del exilio**. 18 set. 2006. Disponível em: <<http://perras-dudas.blogspot.com.br/2006/09/mario-benedetti-entrevista-con-el.html>>. Acesso em: 04 abr.2013.

ENTREVISTA com Mario Benedetti. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/magazine/m58/textos/mario1.html>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

FERNANDEZ, Teodosio. **La poesía hispanoamericana del siglo XX**. Madrid: Anaya, 1991.

FERRAZ, Lucas. Tutor de Cabo Anselmo é acusado de tortura. **Folha de São Paulo**, primeiro caderno, folha A13, 02 ago. 2009. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em : 05 abr.2013.

FERRAZ, Lucas; COLOMBO, Sylvia. Uruguaia aprova lei que permite punir crimes da ditadura. **Folha de São Paulo**, 28 out. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po2810201113.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição Standard Brasileira, vol. III.

_____. **Carta 52**. Disponível em:

<http://psicopsi.com/Carta_52_6_de_diciembre_de_1896.asp>. Acesso em: 25 maio 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Unicamp, 2003.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. (Estudos: 142)

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Lembrar, escrever e esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Memória e Identidade**, parte 1, entrevista gravada em 2012a. Vídeo on line.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Dr7jJoqxFfU>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. **Memória e Identidade**, parte 2, entrevista gravada em 2012b. Vídeo on line.

Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=ma90igaZqQY&NR=1>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. **Memória e Identidade**, parte 3, entrevista gravada em 2012c. Vídeo on line.

Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=ma90igaZqQY&NR=1>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. **Memória e Identidade**, parte 4, entrevista gravada em 2012d. Vídeo on line.

Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=QZXN9aUVIbI&NR=1>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. **Memória e Identidade**, parte 5, entrevista gravada em 2012e. Vídeo on line.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BWmRcexMzFQ>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. **Walter Benjamin – aula 3**: Memória e experiência de choque. Vídeo on line, parte 2. Disponível em: <<http://interludium.com.br/2013/01/05/video-walter-benjamin-aula-3-memoria-e-experiencia-de-choque/>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. **Entrevista** concedida a Ignacio Portela e Hugo Montero. Disponível em: <http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=131>. Acesso em: 17 set. 2012.

GÊNESIS. In: **A Bíblia Sagrada**: contendo o velho e o novo testamento. São Paulo: Maltese, [198?].

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GRAVES, Robert. **O grande livro dos mitos gregos**. Tradução Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HAMED, Amir. **Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX**. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. Vol. IV-Poesia. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

HESÍODO. **A Teogonia**. Estudo Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos: O breve século XX 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HÖLDERLIN, Friedrich **Passeio ao Campo**. Disponível em: <> . Acesso em: 06 jun. 2012.

HOMERO. **Odisseia**. Introdução e notas de Médéric Dufour e Jean Raison; tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **A ilíada** (em forma de narrativa). Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., [198?].

HOUAISS, A. **Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Exclusivo para assinantes do UOL. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/dicionarios/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín. A arte de esquecer. **Revista Estudos avançados**, São Paulo, v. 20, n. 58, set./dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142006000300024&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 abr. 2013.

IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer: cérebro e memória**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.

_____. **Memória**. 2ª ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Artmed, 2011.

_____. Memórias. **Revista Estudos avançados**, São Paulo, v. 3, n. 6, maio-ago. 1989.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 abr. 2013.

_____. **Autografando**. YouTube, 27 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kl9ljT6tJP4>> . Acesso em: 04 mai. 2013

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.

JARQUE, Fietta. **Mario Benedetti y la teoría del desexilio**. El País. 16 dic. 1984. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1984/12/16/cultura/471999607_850215.html>. Acesso em: 15 mar. 2013.

JEREMIAS. In: **A Bíblia Sagrada**: contendo o velho e o novo testamento. São Paulo: Maltese, [198?].

JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benjamin**. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5361/4758>>. Acesso em: 10 nov.2011.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **A questão da ideologia**. São Paulo: Cia.das Letras, 2002.

KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin: Sociologia**. São Paulo: Ática S.A.1991.

_____. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1976

LALIEU, Olivier. L'invention du "devoir de mémoire". In: Vingtième Siècle. **Revue d'histoire**, n. 69, p. 83-94, janvier-mars. 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora Unicamp, 1994.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, [s.d.]. (Teoria 41).

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos avançados** n.16 (45), 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n45/v16n45a13.pdf>>. Acesso em: 12 fev.2013

_____. **Aviso de incêndio**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCAS. In: **Bíblia Online**. Disponível em < <http://www.bibliaonline.com.br/aa/lc/2>>. Acesso em: 15 abr.2013.

MARCO, Valéria de. **A literatura de testemunho e a violência de estado**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>>. Acesso 30 jan. 2013.

MARTÍN, Fernando. **El exilio en Roma**: los grados del castigo. Disponível em: <<http://ceipac.gh.ub.es/biblio/Data/A/0377.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000003.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

MASCARÓ, Roberto. **El gran silencio del Uruguay kafkiano**. Disponível em: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Mascaro/Exilio.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

MATHEUS. In: **Bíblia Online**. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf+vc/mt/5>>. Acesso em: 15 abr.2013.

MIRANDA, Antonio. **Nicanor Parra**. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/chile/nicanor_parras.html>. Acesso em: 10 set. 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.
_____. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 1987.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Literatura uruguaya del medio siglo**. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O instrutor. **Revista de história.com.br**, [s.l.], 07 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/o-instrutor>>. Acesso em: 13 jun.2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Seleção de textos de Gerárd Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática S.A, 1989.
_____. A recente poesia brasileira. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 31, p. 171-182, 1991.

ORLANDI, E. P. **As Formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PARLAMENTO uruguaio aprova lei que anula anistia de crimes da ditadura. 27 out. 2011. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/997411-parlamento-uruguaio-aprova-lei-que-anula-anistia-de-crimes-da-ditadura.shtml>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio(Org.). **História, Memória, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Unicamp, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Organização de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1986.

PLATÃO. **Sofista**. Tradução de Jorge Paleika e João Cruz Costa. In: Diálogos. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. **Diálogos, vol.IX**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

_____. **Diálogos, vol.V**: Fedro-cartas, O primeiro Alcibíades. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

_____. **A República**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

POLLACK, Michael . Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Disponível em <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 10 abr.2013

_____. Memória e identidade social. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

REIS, Ramiro José dos. **Operação Condor e os sequestros dos uruguaios nas ruas de um porto não muito alegre**. 2012. 183f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, , Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

_____. **Cultura e política**. Tradução Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003b.

SARAMAGO, José. **Pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma. **Revista Pro-Posições**. São Paulo, Unicamp, v.13, n. 3 (39), set./dez. 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura** – o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Unicamp, 2003.

_____. **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Walter Benjamin**: o Estado de Exceção entre o político e o estético. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/01%20M%C3%A1rcio%20Seligmann-Silva.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

SOUSA, Rainer. **Ostracismo**. Brasil Escola. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiag/ostracismo.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

SUPREMA Corte uruguaia restabelece anistia para crimes da ditadura. **Reuters**, 22 fev.2013. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2013/02/22/suprema-corte-uruguaia-restabelece-anistia-para-crimes-da-ditadura.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Traducción de Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

_____. **La memoria, ¿un remedio contra el mal?** Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Atmarcadia SL, 2009.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **A Teogonia**. Estudo Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

ZELMAR Michelini, periodista: Recuerdo de una de las víctimas de la represión ilegal en América Latina. 21 mai.2008. Disponível em: <http://www.cadal.org/prensa/nota.asp?id_notas=2362>. Acesso em 15 out. 2012.

WILKINSON, Philip. **Livro ilustrado da mitologia**: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro.Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2002.

WILKINSON, Philip; PHILIP, Neil. **Mitologia**. Tradução Áurea Akemi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

SÍTIOS NA INTERNET

<<http://www.fundacionmariobenedetti.org/>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

<<http://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist4.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2012

<<http://cuaderno-latinoamericano.espacioblog.com/post/2007/12/19/la-dictadura-uruguay-1973-1985>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

<<http://apuntesdehistoria.blog.com/2009/09/23/las-etapas-de-la-dictadura-uruguay/>>. Acesso em: 05 jan. 2013