

O jogo da memória e o esquecimento nas geografias do exílio

MIRIAM L. VOLPE

Universidade Federal de Juiz de Fora

*Eso dicen
que al cabo de diez años
todo ha cambiado
allá*

*dicen
que la avenida está sin árboles
y no soy yo para ponerlo en
duda
¿acaso yo no estoy sin árboles
y sin memoria de esos árboles
que según dicen
ya no están?*

Mario Benedetti

Dois amigos uruguaios, exilados em Paris, durante o período da ditadura, estão sentados em um café, como costumam fazer, para entregar-se a um jogo que consiste no intercâmbio de perguntas sobre alguns detalhes de sua Montevideú distante: um prédio, um teatro, uma árvore, uma praça, um monumento, um café, uma padaria..., qualquer

coisa. Um deles pergunta e o outro tem que espremer a memória para descrever esse detalhe, como se fosse um postal guardado há muitos anos, ou terminar por admitir que aquela imagem lhe foi tolhida da cada vez mais tênue trama do arquivo da memória. Mas hoje, em meio ao jogo, surge, na esquina do café, uma figura feminina conhecida, Delia, que, também perseguida pela ditadura, não pôde exilar-se, foi presa, sobreviveu à prisão e à tortura e, após ter sido liberada, refugiou-se, também, em Paris. O reencontro enche-os de alegria. Tendo chegado recentemente do Uruguai, ela trazia notícias recentes. Só que as notícias que trouxe não são boas, tudo mudou por lá, eles já não reconheceriam a cidade e ambos perderiam nesse jogo de adivinhação que costumam fazer. Montevideú não é mais a mesma: por todas as partes há andaimes de obras que foram suspensas, lotes vazios, cheios de entulho e, mais ainda, a avenida principal, a Av. 18 de Julio, já não tem árvores. A notícia é recebida com assombro principalmente por Roberto, que pensa: “De repente ercebo que as árvores de Dieciocho eram importantes, quase decisivas para mim. Eu é que fui mutilado. Fiquei sem ramos, sem braços, sem folhas”(Benedetti 1988, 16).

A cena acima descrita corresponde ao início de um conto do livro *Geografias* - do escritor uruguaio Mario Benedetti—que, junto ao poema citado na epígrafe compõem, sob o subtítulo “Erosões”, a primeira dupla de uma série de quatorze dessas combinações de que está constituído o livro. Cada conjunto está precedido por um subtítulo, que corresponde a um vocábulo geográfico geral e que sugere um tema: “Erosões”, “Finisterre”, “Meridianos”, “Litoral”, “Regiões”, “Enclave”, “Migrações”, “Humus”, “Tremedais”, “Nadir”, “Glaciares”, “Atmosfera”, “Leito do rio”, “Estações”. O poema que inicia cada parte, como se fosse uma tomada cinematográfica em primeiro plano, prepara estética e emocionalmente o leitor, ao mostrar uma ampliação da idéia insinuada pelo subtítulo.

Depois, a verdadeira magnitude da idéia aparece no conto. Promove-se, assim, através dessa estrutura, uma suave transição temática entre as diversas situações que o autor se propõe a apresentar ordenadas em uma seqüência lógica, embora seu trabalho seja o de um mosaísta.

O livro foi escrito durante o exílio sofrido pelo escritor durante o período da ditadura militar e a fragmentação como novo recurso da escritura, instaura-se como uma forma de resistência, sob o impacto da repressão e da violência, e pode ser analisada como uma espécie de manifestação de denúncia dos mecanismos da ação político-social desse período atroz, que provocou rupturas irreversíveis nos níveis pessoal, familiar, social e da própria identidade cultural de muitos uruguaios. Segundo Benedetti, para o registro da memória da violência e de suas conseqüências exigem-se estratégias adequadas, pois :

ninguém mais será capaz de retomar o fio da antiga oração. Haverá de se começar outra etapa em que as palavras não serão mais as mesmas e os sujeitos e as preposições e os verbos transitivos e os complementos diretos já não serão os mesmos. Terá mudado a sintaxe virão novas regras e novas exceções, palavras novíssimas vindas das cinzas (Benedetti 1992, 190).

As palavras de Benedetti remetem a argumentação de Ítalo Calvino segundo o qual dificilmente um escritor poderá escrever sobre a condição de violência e de opressão ou da realidade como uma constatação amarga, sem mudar o ponto de observação, sem considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino faz uma alegoria da relação do poeta e o mundo com o antigo mito da Medusa e Perseu. De acordo com o escritor italiano, ao tentar se aproximar de uma evocação histórico-biográfica, há vezes em que o

mundo inteiro parece transformado em pedra. Todo o pesadume, a violência, a inércia, a opacidade do mundo transparece no olhar inexorável da Medusa e nos deixa petrificados. (Calvino 1990, 16).

Na lenda mitológica, para escapar de ser petrificado pela Medusa, Perseu dirige o seu olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. Na literatura, trabalha-se com imagens e representações e não diretamente com a realidade. Para conseguir falar de nossa época, argumenta Calvino, é preciso fazer um longo desvio e evocar imagens. O livro de Benedetti poderia ser considerado, a partir dessa perspectiva de Calvino, como uma tentativa de capturar, no espelho da representação ficcional, a imagem de momentos amargos sofridos por toda uma geração de uruguaiois, numa narrativa que se propõe dissolver o peso desse mundo transformado em pedra pela violência da ditadura. Em vez de confrontar-se diretamente com o poder e com as condições de violento controle pelo poder que assolavam o país e grande parte do continente—ou seja, em vez de olhar diretamente para a face de Medusa—opta por reconstruir ficcionalmente, à maneira de Perseu, a través de um espelho (mas de um espelho espedaçado), os eventos vividos por um povo dilacerado.

Já em seu romance *Primavera com uma esquina rota*, o escritor uruguaio constrói a trama ficcional como um mosaico em torno de Santiago, personagem condenado ao exílio interior, numa prisão uruguaia, por ter participado da guerrilha urbana durante o período da ditadura militar. Os títulos dos capítulos entrelaçados dão a marcação da narrativa quanto às personagens: “Intramuros” corresponde a Santiago, o preso; “Dom Rafael”, a seu pai, que é um intelectual e escritor; “Beatriz”, a sua filha criança; “Feridos e contusos”, a Graciela, sua esposa, que trabalha como secretária; “O outro”, a Rolando,

o amigo, ex-companheiro de lutas, que passa a ser amante de Graciela durante o exílio. E, por entre as fendas da trama ficcional do romance, o escritor-mosaísta insere passagens que relatam suas experiências pessoais em capítulos intitulados “Exílios”.

Em *Primavera* achei que a história inventada, por referir-se ao círculo fechado de uma família, podia dar uma visão muito limitada do exílio uruguaio. Penso que os capítulos denominados ‘exílios’ (todos baseados na realidade, mas situados em distintos e distantes pontos da diáspora) dariam outra dimensão a essa coletividade dispersa. Se alguns de tais episódios são ‘autobiográficos a texto expresso’, é porque também eu sou (ou fui) uma personagem no exílio e dessa forma posso narrar desde dentro experiências vividas nessa emigração forçada y frustrante (Alfaro 1986, 152).

Neste caso, o rigor com o trato do material literário, também se atém a um registro que não se apresenta como meramente especular na medida em que o escritor se afirma como testemunha desses marcantes momentos. Para contrapor à memória da história, que se quer completa e infalível, Benedetti constrói a imagem do espelho quebrado. Um espelho que, em vez de testemunhar uma experiência dolorosa, “combina-se com outros elementos para configurar o universo ficcional que se alimenta de experiências vividas para constituir um novo espaço” (Lima 1986, 196).

Ao considerar o outro lado do exílio, ou seja, a possibilidade da volta, essa almejada completude da imagem construída pela fabulação, como promessa de uma primavera utópica—após muitos anos de inverno no exílio e no insílio—aparece, no entanto, no espelho, com um canto quebrado. Livre da prisão e voando ao encontro dos seus, Santiago reflete: “a primavera é como um espelho, mas o meu tem um canto quebrado # era inevitável após esses cinco anos tão difíceis # mas ainda que com um canto quebrado, o espelho serve # a primavera serve#” (Benedetti 1992, 190). Em *Geografías*, não só o espelho da primavera tem o canto quebrado, nesse romance também há estações, mas o mundo todo apresenta-se esfacelado, desde as geleiras dos pólos ao

Comment [GD1]: borrar?

fim da terra, desvelam-se migrações forçadas atravessando lamaçais, terras férteis e desertos erodidos, seguindo as fronteiras traçadas pelos meridianos, ou a linha beira mar, ou os leitos dos rios. O espelho todo se revela fragmentado.

Em “Erosões”, no jogo das recordações entre os exilados, Bernardo e Roberto, há o intento de dar permanência, até nos mínimos detalhes, à cidade que ficou para trás. No entanto, a ação destruidora da distância, do tempo e da diferente situação nacional, causa um desgaste que vai desmanchando as formas originais, não só do país, como dos corpos mutilados pela tortura, e chega até a esfumar as esperanças.

No conjunto seguinte, “Finisterre”, o poema “Ai do sonho” introduz a idéia de quem, afastado do que é seu, fica condenado a viver em sonhos: “se sobrevivo é porque quase me apago, é quase desaparecendo, / já desconfiado e permanente / tantas vezes me afundo no sonho...”(Benedetti 1988, 23). Essa idéia se materializa no conto, “Nas cinzas derrubado”: a personagem, em sonhos, mostra sua insatisfação com o passado ao lembrar os momentos de sua vida em que, enclausurado no exílio interior da indecisão—sem ideais, sem ousadia, sem energia, sem fogo para enfrentar as dificuldades e tomar as rédeas de seu destino—fica condenado a uma vida cinzenta que deverá continuar ainda no exílio.

O título a seguir, “Meridianos”, sugere a amplidão do círculo máximo da esfera celeste, que contém o zênite. Nesta seção Benedetti nos apresenta uma ampliação da noção de pátria, baseado na famosa frase de José Martí, “*Patria es humanidad*”, que ele utiliza como título do poema.: “minha paz é a dos outros / e não sei si vão querê-la / esses outros e nós-outros / e os outros tantos mais/ todos somos uma pátria / pátria é humanidade” (Benedetti 1988, 34), O conto conjugado intitula-se “Como Greenwich”, o

meridiano do tempo, que está no meio, entre o Leste e o Oeste. Através do diálogo, em um café de Palma de Mallorca entre pessoas de férias: um solitário adulto, argentino, exilado na Espanha, onde trabalha, e uma adolescente, filha de uruguaios – separados, e no exílio, que moram na Alemanha e formaram novas famílias, dividindo os filhos entre eles - Benedetti transmite o sofrimento dos exilados que, mesmo levando suas vidas no exílio, encontram enormes dificuldades no presente e ficam submersos num destempo solitário. No instante captado no conto, a menina, muito afetada pela separação do país e de sua família, se sente só: “entre meio lar e meio lar [...] eu decidi ficar no meio, como Greenwich” (Benedetti 1988, 46).

Logo a seguir, em “Litoral”, o lugar de encontro entre a terra e o mar, pode ser lida a linha que separa o ontem do amanhã. Há uma idéia de salvação transmitida no poema “O silêncio do mar”: “nunca saberei que espero dele/ mas quando estes meus olhos ficam fartos de lajotas / e esperam entre o lhano e as colinas/ ou nas ruas que se fecham em mais ruas/ aí então é que me sinto um náufrago / e só o mar pode salvar-me”(Benedetti 1988, 53). Essa idéia é desenvolvida no conto em que a personagem, que se prepara para exilar-se definitivamente no mar, por ter delatado, sob tortura, no passado, o local de encontros de seus companheiros, é interrompido pelo grito de uma criança que se afogava e, ao resgatá-la, salva-se a si mesmo para reiniciar sua vida, mesmo no exílio.

Assim, sucessivamente, em alternância com episódios que se referem aos que sofrem de um exílio interior, são apresentadas as diferentes instâncias da evolução do verdadeiro exilado, que culmina em “O leito do rio”, o fluir do rumo natural das coisas, que atende ao desejo de se querer voltar, como no poema “Quero crer que estou

voltando”. No conto correspondente, “Não era orvalho”, a trajetória do exílio da personagem lhe revela que não conseguiria abolir suas nostalgias. Como náufrago, momentaneamente a salvo, continua a fazer sinais para o regresso. Arrisca, então, uma volta clandestina: atravessar o oceano, instalar-se brevemente em um país vizinho e, dali, cruzar, andando pelos campos, a fronteira. Ao chegar:

Então, livre de testemunhas [...] lançou-se sobre essa pátria verde como se fosse um leito. [...] Quando levantou a cabeça viu que algumas folhas estavam úmidas. Deve ser orvalho, pensou ainda no rascunho. Para comprová-lo, decidiu passar a língua pelas quatro gotas. Quatro gotas salgadas. Não era orvalho. (Benedetti 1988, 180).

Com a leveza de seus versos, seu tom conversacional, o escritor se aproxima de seu entorno, descreve cenas do cotidiano no exílio de seus *prójimos/próximos*, nomeia a realidade com expressões coloquiais, transforma a experiência comum em material poético, comunica-se com o leitor e compartilha com ele seu sofrimento. Essas características presentes em toda sua obra, fizeram de Mario Benedetti um marco na literatura do Uruguai e da América Latina: em 50 anos de produção publicou mais de setenta títulos (romances, contos, poesias, ensaios, crítica literária) traduzidos a mais de vinte línguas, adaptados para o cinema e a televisão. A vigência de sua obra, no entanto, não se baseia só no auto-reconhecimento com seus leitores, no retrato social, ou na crítica de índole ética que ele formula, mas também no respaldo acadêmico mundial das homenagens das universidades de Milão, Alicante, Salamanca, Montevideú, que lhe outorgaram o título de Doutor *Honoris Causa*, e nos vários prêmios internacionais recebidos.

Ser sensível a seu contexto e a sua realidade implicam num compromisso com intenções de mudanças. Reiterando as palavras de Picasso, Benedetti afirma que um

artista é também um ser político, atento ao acontecer do mundo, através do qual se configura a si mesmo, e que não pode afastar-se com indiferença dos aportes que a vida dos outros lhe proporciona e dos que sua vida e obra podem oferecer.

Através da narrativa de *Geografias*, Benedetti se propõe contar uma história. Neste caso, seria contar a história oficial a contrapelo, mostrar o que não foi contado, inserir-se no embate entre o *continuum* dos acontecimentos como história dos opressores e o *discontinuum* como tradição dos oprimidos, preencher as lacunas do discurso dos vencedores—na medida em que o escritor se afirma como testemunha dos momentos históricos que tem marcado a América Latina na contemporaneidade.

Em casos de dominação extrema, como a do momento histórico do exílio provocado pela violência da ditadura a que se vincula o escritor neste livro, os detentores do poder tentam erradicar a memória dos dominados e o que se registra é, portanto, a História dos opressores. Quem manipula a memória manipula, também, o poder. Se o registro histórico é artefato criado pelos dominadores, a memória é construída a partir de dois procedimentos básicos: primeiro compreende a falsificação, o mascaramento e a simulação de fatos para a conformação de uma ordem imposta e que garanta o conjunto das forças coercitivas; o segundo procedimento implica um silêncio. Com esses recursos, os vencedores—tradicionalmente narradores da História—obliteram a memória que se apresenta incompleta, evasiva, cheia de lacunas.

Poderíamos dizer que a obra literária de Mario Benedetti intenta preencher—pela ficção—esses silêncios que a História oficial ostenta, com a preocupação de preservar essa memória enquanto infra-estrutura da cultura. Como um espelho vazio, a narrativa oficial se constrói sob vácuos de uma memória que se caracteriza por uma ausência de

representação. Durante os longos anos da repressão, impetraram-se proibições de que a realidade fosse nomeada, descrita e criticada, denunciando a estrutura cruel do poder, e isso, junto com as limitações das expressões culturais, parece ter estimulado um apagamento da memória coletiva.

Mas, existe um novo conceito de história. Segundo Jacques Le Goff, a ciência histórica se define em relação a uma realidade sobre a qual se testemunha, como relato de uma experiência vivida, daquele que pode dizer: eu vi, eu senti. Nesse sentido *Geografías* aproxima-se da narrativa histórica como em suas origens—no termo grego para história que tem como raiz indo-européia *weid-*, que significa “ver”. Esse conceito, embora tenha perdido vigência, durante algum tempo, para a preferência pelo documento, não desaparece completamente. Hoje, a crítica à noção de fato histórico como sendo construção do historiador, e ao documento como o que exprime o poder da sociedade sobre a memória, provocou o reconhecimento de realidades históricas antes negligenciadas pelos historiadores, que passaram a se interessar cada vez mais pelas relações história-memória, e passou a ser valorizada a narrativa de testemunho.

A evidência obtida por uma pessoa viva, com sua humanidade, sua emoção e relação de detalhes no nível do cotidiano, contribuiria com dados que, de outra forma, seriam inacessíveis e que poderiam ser usados para confirmar outras fontes de documentação. Sobre essa multiplicação e extensão da documentação histórica contemporânea, Le Goff cita Henri Lefèbvre:

A história deve fazer-se com documentos escritos que há [...] e [...] com tudo o que a engenhosidade do historiador permite utilizar para fabricar seu mel quando faltam as flores habituais: com palavras, sinais, paisagens e telhas; com formas de campos e com mais ervas; com eclipses de lua e com arreios. [...] Em suma com tudo o que, sendo próprio do homem, dele depende, lhe serve, o exprime e torna significativa sua presença, atividades, gostos e maneira de ser (Le Goff 1994, 107).

Essa revitalização da noção da vida diária ou do cotidiano, como fora antecipado por Lefèbvre, abriu espaços inesperados para o marginalizado, o detalhe, o pequeno, os particulares, não só na nova concepção de história, como também na literatura.

Nesse primeiro conto do livro *Geografias*, com o qual começamos nossa discussão, através da ficção, são narrados os efeitos da violência na própria experiência do poeta, que foi exilado, e na descrição de detalhes do cotidiano, nos detalhes de pouca monta da vida das personagens que a sofreram tais como os encontros semanais dos amigos no café, tentando não perder sua identidade através do jogo da recordação.

Mas o conto apresenta ainda um outro aspecto importante que me proponho a ressaltar: a noção do corpo como espaço político. A mutilação que sofrera o país durante a ditadura, transmitida através da imagem da desapareção das árvores da avenida principal narrada por Delia, havia sido assumida, pelo protagonista, Roberto, como efetuada em seu próprio corpo: “Eu é que fui mutilado. Fiquei sem ramos, sem braços, sem folhas” e prenuncia um dramático final.

Depois do encontro no café de Paris, Roberto e sua antiga namorada, Delia, se dirigem ao apartamento dele, numa tentativa de reatar sua relação. Mas ela havia sofrido a prisão e estava marcada pelo terrível estigma que a violência física da tortura perpetrada em seu corpo. Roberto se aproxima de Delia, mas ela:

Pega minha mão e a leva lentamente até sua blusa marrom, na verdade até um de seus peitos sob a lã trabalhada. Compreendo que esse gesto não tem seu significado mais óbvio. Os olhos que me enfrentam estão secos. Não pode ser, não vai acontecer, não há regresso, entendeu? É isso o que ela diz. Todas as paisagens mudaram, em todas partes há andaimes, em todas partes há escombros. É isso o que ela diz. Minha geografia, Roberto. Minha geografia também mudou. É isso o que ela diz (Benedetti 1988, 20).

Para Michel Foucault, em seu livro *Vigiar e punir*, a história dos castigos leva consigo, através dos séculos, a história dos corpos convertidos em “cenário do inferno.” O corpo de Delia poderia ser considerado como espaço político onde o exercício ilimitado do poder e seus dispositivos pseudo-legais delineiam no território humano, como em um mapa, as marcas da circunvizinhança como signos, traços imperecíveis do devir histórico.

A relação entre o desejo no prazer do corpo e a possibilidade de realização dos desejos políticos, sugerida neste livro de Benedetti, pode ser encontrada também no livro *Corpos escritos*, de Wander Melo Miranda, que faz um estudo sobre os difíceis limites entre o discurso ficcional autobiográfico e o discurso histórico, no exame dos textos *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Parece importante ressaltar que esses textos também se referem a períodos de repressão autoritária, só que no Brasil: a ditadura de Vargas, em relação a Graciliano Ramos e a ditadura militar em relação a Silviano Santiago. Para Miranda o corpo físico confronta o corpo político e social e, portanto, se torna o lugar onde se inscreve a repressão.

Ao comentar o momento em que, na cena da praia de *Memórias do cárcere*, o preso Graciliano sente, no renascer do desejo em seu castigado corpo, a sensação de estar finalmente em liberdade, Miranda declara:

É no corpo aberto a toda sua ‘sensualidade’ que se esboça a difícil conciliação do ‘desejo ardente de prazer e vida’ com o ‘desejo político de uma sociedade justa e igualitária’. [...] O corpo, fincado na concretude histórica e instrumento de defesa e de ataque no embate de forças com as mais diversas forças autoritárias, vai além de si mesmo e se faz voz do vivido coletivo. [...] essa voz, por artes da memória e da imaginação atinge uma repercussão mais duradoura do que as construções arquitetadas pela voz neutra e objetiva do discurso histórico científico (Miranda 1992, 151).

A Delia do conto havia sido anistiada, mas, como assinala Benedetti, anistia não é amnésia, “as cicatrizes do corpo, ou do espírito, assinalam com rigorosa precisão e implacável memória onde estiveram as feridas.” (Benedetti 1986, 193). Parece haver a preocupação, tanto do escritor uruguaio, como dos brasileiros acima mencionados, de colaborar com o registro da violência e com o resgate de experiências que não devem ser esquecidas especialmente no momento em que parece possível recuperar a democracia.

Essa complexa relação entre democracia e esquecimento pode ser detectada há 2500 anos atrás, durante a guerra de transição entre a oligarquia e a democracia, na antiga Grécia, na Atenas de Péricles, quando teve vigência a primeira lei de amnésia e anistia. Gostaria neste momento de lembrar que estas palavras tem etimologia comum—de *mnáomai*: pensar em, lembrar-se de, mais o prefixo privativo *a-* —literalmente significam “o que se esqueceu de, e o que foi feito esquecer de”. Em espanhol se mantém o mesmo radical *amnesia* e *amnistía*. A primeira significava esquecimento inconsciente, a segunda, esquecimento consciente. O ligar *mnaomái* a *kakeîn*, que significa desgraça, deu o nome *MéMnèsikakeîn* à lei que proibia ao povo lembrar das desgraças em uma dupla prescrição: as desgraças não só não poderiam ser recordadas publicamente, mas também deveriam ser, por juramento, caladas interiormente. Foi um esquecimento autoritário, imposto, que atingiu toda uma comunidade.

Para Benedetti, no entanto, uma memória democrática não deveria permitir o esquecimento: “os povos sempre recordam, mas uma forma de ajudá-los (e nos ajudar) a recordar é descrever como era o passado enquanto ainda era presente.” O papel da literatura seria o de ajudar os povos a recordar valendo-se do poder da palavra para nomear: “a palavra é provavelmente a maior dificuldade que enfrentam os olvidadores

profissionais, porque a vocação congênita da palavra não é omitir, mas nomear” (Benedetti 1987, 57).

O pacto coletivo após as ditaduras foi batizado de anistia: perdão total, na interpretação de uns, ou esquecimento dos delitos políticos, para outros. Benedetti entende que, “os povos não são amnésicos. Anistia não é amnésia [...] o passado é sempre uma morada e não há esquecimento capaz de destruí-la” (Benedetti 1993, 10). Benedetti estabelece uma diferença substancial entre aquele que é amnésico e quem é *olvidador*: Se o amnésico teria sofrido uma amputação traumática do passado, o olvidador escolhe amputar esse passado, por razões de culpa, desculpa, pretexto, má consciência, o que seria sempre uma evasão da responsabilidade. O amnésico se esforça por recuperar o seu passado e, às vezes, consegue, o olvidador não atinge seu objetivo de fechar o passado em um espaço inviolável, pois este sempre encontra uma maneira de abrir o cofre e mostrar a cabeça: “Há quem imagine o olvido como um depósito deserto / uma colheita do nada e, no entanto, / o olvido está cheio de memória” (Benedetti 1996, 15).

A literatura condena o esquecimento simulado, já que, para Benedetti, os sentimentos dolorosos da tortura, da morte, do desaparecimento permanecem como fantasmas, imóveis ou peregrinos, que se negam a morrer à espera de que a verdade seja revelada. Recuperar, a través da literatura, os estilhaços do passado, que saltam da explosão do *continuum* da história, levaria essa verdade a varrer o mundo. e construir um mundo onde isso nunca mais venha a acontecer.

Embora o passado a ser recordado tenha o aspecto catastrófico das ruínas que o anjo da história, o *Angelus Novus* de Walter Benjamin, encara fixamente com olhos escancarados, boca dilatada e asas abertas, Benedetti acredita que seria possível escutar

as vozes do passado e juntar os fragmentos do que foi quebrado para reconstruir, com os andaimes necessários, uma totalidade nova, que inclua outras dimensões que não a do fluxo contínuo da história que leva à destruição. O papel da literatura latino-americana configurar-se-ia como o do andaime que sustenta o esforço contínuo reparador durante a lenta e contínua reconstrução da democracia, para testemunhar as fissuras criadas pela violência e para recompor o que falta, ou que se perdeu, e contribuir, apelando criativamente à memória de seus leitores, para uma sociedade que eles sonham (e todos nós sonhamos) mais justa.

BIBLIOGRAFIA

- Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti: detrás de un vidrio claro*. Montevidéo: Trilce, 1986.
- Benedetti, Mario. *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986.
- _____. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1987.
- _____. *Geografías*. Montevidéo: Arca, 1988.
- _____. “Variaciones sobre el olvido”. In: _____. *Perplejidades de fin de siglo*. Montevidéo: Cal y Canto, 1993.
- _____. *Primavera con una esquina rota*. Montevidéo: Ed. Nueva Imagen, 1992.
- _____. *El olvido está lleno de memoria*. Montevidéo: Cal y Canto, 1996.
- Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lúcia M. P. Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LeGoff, Jaques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.
- Lim, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- Miranda, Wander M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp. 1992.

Volpe, Miriam L. *Geografías de exilio: Mario Benedetti*. Montevideo: Ed. La Gotera, 2004.