

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE**

LUCAN FERNANDES MORENO

**TODA FORMA DE AMOR:
UM ESTUDO SOBRE REPRESENTAÇÃO EM MARIO BENEDETTI**

PONTA GROSSA

2013

LUCAN FERNANDES MORENO

**TODA FORMA DE AMOR:
UM ESTUDO SOBRE REPRESENTAÇÃO EM MARIO BENEDETTI**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade como um dos requisitos para obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Marly Catarina Soares

PONTA GROSSA

2013

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Moreno, Lucan Fernandes

M843 Toda forma de amor: um estudo sobre
representação em Mario Benedetti/ Lucan
Fernandes Moreno. Ponta Grossa, 2013.
100f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marly Catarina
Soare.

1.Amor. 2.Representação. 3.Literatura e
Sociedade. 4.Mario Benedetti. I.Soare,
Marly Catarina. II. Universidade Estadual
de Ponta Grossa. Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade. III. T.

CDD: 801

LUCAN FERNANDES MORENO

**TODA FORMA DE AMOR:
UM ESTUDO SOBRE REPRESENTAÇÃO EM MARIO BENEDETTI**

Dissertação apresentada como um dos requisitos para obtenção do título de mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de Estudos da Linguagem.

Ponta Grossa, 23 de setembro de 2013

Marly Catarina Soares
Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Miguel Sanches Neto
Doutor em Letras
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Pablo Rocca
Doutor em Letras
Universidad de la República

Mãe, venha ver... está pronto! – ou quase.

(À Vera Lúcia Moreno)

AGRADECIMENTOS

A **Deus** e **ÀDeusa**, por meu corpo e minha mente são para que eu pudesse pensar e escrever.

À professora **Marly Catarina Soares**, minha orientadora, pelo carinho, confiança, paciência, bom humor e respeito dedicados a mim e à minha pesquisa. Muito obrigado, professora, sem a senhora esse momento não aconteceria!

Ao professor **Miguel Sanches Neto**, por ler e apontar falhas e possibilidades nos meus escritos e por contribuir para que meu trabalho fosse melhor. Obrigado, professor!

Al profesor **Pablo Rocca**, por aceptar de tan lejos contribuir con mi trabajo, por apuntar fallas y presentar caminos para que el trabajo resultase mejor. ¡MuchasGracias!

À minha mãe, **Vera**, por escutar o conteúdo dessa pesquisa diversas vezes, por trazer as folhas que falavam de amor e de mulher no mundo atual, por levar o trabalho à casa da professora, por estar do meu lado todos os dias da minha vida e por perguntar todos os dias: “a quantas anda a dissertação?” Com amor, obrigado!

Aos meus sobrinhos **Isaac** e **Lawínia**, por tantas vezes me salvarem do mundo solicitando minha presença e minha companhia, ao me chamarem para brincar, vocês me chamavam para o amor! À minha cunhada e amiga **Marina**, pelas longas conversas que tivemos sobre tudo, menos sobre o mestrado!

Ao companheiro fiel **Thiago**, por sua incansável tentativa de me deixar sempre bem e não desanimar quando isso não era possível, pela compreensão sobre as ausências e o valor dado às presenças, obrigado!

Às minhas amigas de alma e coração: **Fernanda** (que de longe torce por mim, como tem torcido desde o começo disso tudo), **Valeska** (que não me deixou desistir, certa vez), **Ioná** (por me lembrar de que é preciso olhar para dentro de si de vez em quando) e **Ana Carla** (por compartilhar angústias, vitórias e promessas de que tudo daria certo) obrigado, por essa forma de amor tão gratuita e verdadeira que é a amizade!

À minha companheira de mestrado, parceira e amiga **Larissa**, pela ajuda, pelo incentivo, pelos textos, pelas caronas, pela amizade e acima de tudo, por não me deixar sozinho em nenhum momento, desde antes disso tudo começar.

*“...beben discuten callan argumentan valoran
pero cuando al final del día se recogen
saben que la poesía llegará / si es que llega
siempre que estén a solas con su cuerpo y su alma.”*

Mario Benedetti

*“...bebem discutem calam argumentam valoram
mas quando ao final do dia se recolhem
sabem que a poesia chegará/ se é que chega
sempre que estejam a sós com seu corpo e sua alma.”*

Mario Benedetti

RESUMO

O tema amor perpassa de uma maneira ou outra a vida de todos os sujeitos inseridos nas sociedades complexas, desde os tempos mais remotos da história da humanidade; isso nos é possível conhecer, em grande parte, pela literatura, uma vez que esta forma de arte é capaz de representar a cultura de uma sociedade (CÂNDIDO; FACINA, 2004). Segundo Octávio Paz (1993), não há sociedade que não possua representações artísticas literárias de relações amorosas interpessoais. Neste sentido, encontramos na literatura um viés bastante rico e dinâmico para o estudo dos conceitos de amor; ao mesmo tempo em que buscamos respostas para nossas indagações acerca do sentimento, podemos ampliar as possibilidades de interpretação e entendimento de um texto literário. Neste processo, deparamo-nos com a literatura do uruguaio contemporâneo Mario Benedetti, em cuja obra discutiremos conceitos de amor, sexo (pelo recorte do erotismo) e (in)fidelidade, partindo do pressuposto de que em sua literatura, o uruguaio não reproduz, simplesmente, modelos prontos e engessados dos conceitos, mas que esboça uma concepção própria do que sejam. Este autor e não outro, porque sua obra é diversificada, composta de variados gêneros literários, porque é escritor contemporâneo e, acima de tudo, porque é um escritor cuja escrita permite um diálogo amplo e sincero, uma vez que Benedetti deixa inúmeras lacunas em seus textos, privilegiando a subjetividade de seus personagens na medida que os faz pensar e refletir sobre si mesmos, sobre o outro e o mundo e permite o acesso do leitor a essa subjetividade de maneira direta, pois a primeira pessoa é predominante em sua obra. Para este estudo, selecionamos os romances *Quién de nosotros* e *La tregua* além de contos dos livros *Despistes y Franquezas*, *El Césped y Otros Relatos*, *Montevideanos*, *La muerte y otras sorpresas* e *Esta mañana*, e de poemas de *Antología Poética* que serão analisados à luz da teoria de filósofos, sociólogos e estudiosos da literatura que discutem, de alguma forma, a matéria amor e seus pressupostos, dentre os quais podemos destacar Octávio Paz e a distinção entre amor e erotismo, Platão e seus estudos sobre a natureza de Eros além de Giddens e Bauman sobre o passado e o presente do sentimento.

PALAVRAS-CHAVE: Amor; Representação; Literatura e Sociedade; Mario Benedetti

RESUMEN

El tema amor recorre de una manera u otra la vida de todos los sujetos inseridos en sociedades complejas, desde los tiempos más remotos de la historia de la humanidad; eso nos es posible conocer, en gran parte, por la literatura, una vez que esta forma de arte es capaz de representar la cultura de una sociedad (CÂNDIDO; FACINA, 2004.). Según Octávio Paz (1993), no hay sociedad que no posea representaciones artísticas literarias de relaciones amorosas interpersonales. En este sentido, encontramos en la literatura una vía bastante rica y dinámica para el estudio de los conceptos de amor, al paso que buscamos respuestas para nuestras indagaciones acerca del sentimiento, podemos ampliar las posibilidades de interpretación y entendimiento de un texto literario. En este proceso, nos deparamos con la literatura del uruguayo y contemporáneo Mario Benedetti, en cuya obra discutiremos, por lo tanto, los conceptos de amor, sexo (por el recorte del erotismo) e (in)fidelidad, partiendo del presupuesto de que en su literatura, el uruguayo no reproduce, simplemente, modelos listos y engastados de tales conceptos, pero que esboza una concepción propia de que sean tales elementos. Este autor y no otro, porque su obra es diversificada, compuesta de variados géneros literarios, porque es escritor contemporáneo y, sobretodo, porque es un escritor cuya escrita permite un diálogo amplio y sincero, una vez que Benedetti deja huecos en sus textos, privilegiando la subjetividad de sus personajes, eso porque los hace pensar y reflejar sobre si mismos, sobre el otro y el mundo, y permite el acceso del lector a esa subjetividad de manera directa, pues la primera persona discursiva es predominante en su obra. Para este estudio, seleccionamos las novelas *Quién de Nosotros?* y *La Tregua*, además de los cuentos de los libros *Despistes y Franquezas*, *El Césped* y *Otros Relatos*, *Montevideanos*, *La muerte y otras sorpresas* y *Esta mañana*, y de poemas de *Antología Poética* que serán analizados bajo la luz de la teoría de filósofos, sociólogos y estudiosos de literatura que discuten, de alguna manera, el tema amor y sus presupuestos, entre los cuales podemos destacar Octávio Paz y la distinción que él hace entre amor y erotismo, Platón y sus estudios sobre la naturaleza de Eros, además de Giddens y Bauman sobre el pasado y el presente del sentimiento.

PALABRAS-CLAVE: Amor, Representación, Literatura y Sociedad, Mario Benedetti

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Pra não dizer que não falei do amor	10
---	----

CAPÍTULO I

MARIO BENEDETTI, SUA ESCRITA E A SOCIEDADE	17
--	----

1.1 Sobre o autor uruguaio	17
----------------------------------	----

1.2 Mário e a palavra	29
-----------------------------	----

1.3 A literatura como representação da sociedade	39
--	----

CAPÍTULO II

AMOR, AMOR.....	48
-----------------	----

2.1 As íntimas relações entre Amor e Literatura	59
---	----

2.1.1 Mário Benedetti e o Amor	60
--------------------------------------	----

2.2 O Amor e o erotismo	62
-------------------------------	----

2.2.1 O corpo e o desejo de maus amantes	67
--	----

2.2.2 Corpo e alma e o desejo de bons amantes	70
---	----

CAPÍTULO III

O SEXO, O AMOR E A (IN)FIDELIDADE	75
---	----

3.1 TriânguloIsóceles e a fidelidade do infiel	79
--	----

3.2 Los posilos – Lasposibilidades	81
--	----

3.3 ¿Quién de nosotros puede amar más de uno?	85
---	----

3.3.1 O triângulo ou Por que não Miguel?	86
--	----

CONCLUSÃO	91
-----------------	----

REFERÊNCIAS	96
-------------------	----

INTRODUÇÃO

*“Todo lo que eshechoen favor del amor
me parece fantástico.”*

Mario Benedetti.

Pra não dizer que não falei do amor

Esta dissertação nasceu das inquietações de uma aula de Literatura Hispano-americana do quarto ano de minha graduação em Letras; cujo tema era a literatura de Mário Benedetti. Até então nunca um texto literário havia me tocado tão significativamente como o conto *Los Pocillos* (BENEDETTI, 2000a) do uruguaio. A princípio, o que me chamou atenção no texto fora o final... tão surpreendente e “inacabado”. Foi a primeira vez que experimentei, depois de tanto ler e ouvir a respeito, um autor conversando comigo, dizendo “Vamos... é sua vez de falar”. E de fato eu falei! Lembro-me que respondi à pergunta da professora, ainda anestesiado com o conto. “A cegueira é metafórica” eu disse - “tudo isso é metafórico” - acrescentei. O “tudo isso” ao qual me referia era o amor. Mas como era possível? Questionei-me. A resposta era simples: pela linguagem. Mario Benedetti falou de amor em *Los Pocillos* de uma maneira tão comum e tão complexa ao mesmo tempo, que me fez querer lê-lo em outras obras e descobrir o que mais ele poderia falar sobre o assunto. Para minha alegria, encontrei muito. Encontrei também a possibilidade de repensar esse sentimento, talvez o mais aclamado pela humanidade.

“Tengo miedo de verte
necesidad de verte
esperanza de verte
desazones de verte

tengo ganas de hallarte
preocupación de hallarte
certidumbre de hallarte
pobres dudas de hallarte

tengo urgencia de oírte
alegría de oírte
buena suerte de oírte
y temores de oírte

o sea
resumiendo
estoy jodido

y radiante
 quizá más lo primero
 que lo segundo
 y también
 viceversa” (BENEDETTI, 2000b, p. 82)

Este poema – Vice-versa – é uma amostra perfeita de como Benedetti trata o amor. Sem nenhuma certeza e cheio de contradições, como se observa em “necesidad x miedo”, “certidumbre x pobres dudas” e “jodido x radiante”, o autor tira o sentimento do plano do sagrado e incontestável e o coloca lado a lado com as demais incertezas humanas, inclusive usa palavras extremamente humanas para referir-se a ele: “jodido”! Encontrar esta palavra em um poema já nos anuncia a maneira como o poeta articula a literatura e a vida; a maneira de Benedetti é simples: as duas estão indubitavelmente entrelaçadas.

A partir daí, muitos outros questionamentos foram surgindo acerca do assunto: o que é amar? Quando é amar? Por que é amor? O que é ser fiel? Enfim... Esses e outros temas me foram saltando aos olhos enquanto eu folhava as páginas benedettianas e encontrava uma controvérsia à tradição, uma novidade ou outro olhar para o que parecia confortável. Talvez fosse possível encontrar resposta para todas essas interrogações nas próprias páginas de Benedetti, porém não é nosso objetivo responder a tudo isso. Pretendemos refletir, apenas, e problematizar, acima de tudo. Reencontrar nos escritos benedettianos o conceito de amor que hoje parece estar engessado e tão bem resolvido por aparecer assim representado. De antemão, podemos afirmar algo: Benedetti não engessa o conceito, nem se vale dele engessado.

Diante disso, pretendemos mostrar aqui a maneira benedettiana de discutir o amor e seus derivados de forma dinâmica e ativa, retirando essas matérias de caixas arquivadas e fazendo-as funcionar na vida. O amor em Benedetti não parece nunca ser uma coisa só. Tantas formas de amar haverá tantos quantos forem os amantes, é o que sugere seus romances, seus contos e poesias.

Contudo, acredito que me interesse antes pelo amor do que por Mario Benedetti. É um tema que sempre despertou minha atenção pelas contradições no uso do termo, tantas coisas podem ser chamadas de amor de modo que é até possível “fazer amor”. Porém, na literatura do uruguaio encontrei um campo de diálogo e ideias com as quais me identifico profundamente, pois as vezes que encontrei o amor representado na sociedade não poderiam ser todas classificadas e rotuladas por iguais, da mesma forma como acontece com os

personagens benedettianos: Martín Santomé, de *La Tregua* amou mais de uma vez e de formas diferentes, com Mariana de *Los Pocillos*, com Arsenio, de *Triangulo Isosceles*, com Ana de *¿Quién de Nosotros?* passou a mesma coisa, ou seja, segundo Benedetti, por assim dizer, não se ama uma vez só, o amor nem mesmo é único e nem tantas outras máximas sobre o sentimento que escutamos e lemos por aí.

Entendemos a literatura como representação de uma realidade, como reflexo estético de uma esfera ética, mediado pela visão de mundo do escritor e na qual podemos ver representados os conflitos humanos desencadeados pelo amor e suas contradições. Acreditamos que é possível analisar de perto algumas relações amorosas e confrontá-las na literatura, ver o amor nascer e morrer e conhecer diferentes formas de amar, diferentes modelos de casais ou de triângulos amorosos através de um texto literário. A literatura nos possibilita experimentar o amor na prática. Concordamos com Mario Vargas Llosa, quando este, em seu ensaio *Em defesa do romance*, afirma que

A literatura [...] diferentemente da ciência e da técnica, é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, independentemente de quão distintas sejam suas ocupações e seus desígnios vitais, as geografias, as circunstâncias e que se encontram e as conjunturas históricas que lhe determinam o horizonte. Nós, leitores de Cervantes ou de Shakespeare, de Dante ou de Tolstoi, nos sentimos membros da mesma espécie porque, nas obras que eles criaram, aprendemos aquilo que partilhamos como seres humanos, o que permanece em todos nós, além do amplo leque de diferenças que nos separam.” (LLOSA, 1999, p. 1-2)

Nesta perspectiva, é possível encontrar nos conflitos amorosos dos personagens literários de Benedetti amostras autênticas dessas relações.

Porém, é preciso ter uma proposta de estudo, delimitar objetivos e traçar caminhos que nos levem aos resultados que esperamos encontrar: Nossa proposta, portanto, objetiva identificar em duas novelas de Benedetti: *La Tregua* de 1965 e *¿Quién de nosotros?* de 1953, e em alguns contos e poemas do autor, representações de amor que nos permitam identificar uma maneira quase própria de conceber o amor por Mario. Assim como não criou grandes heróis nessas obras, o escritor uruguaio também não criou amores enormes, europeizados, imaculados e sublimes. Comprometido em não perder de vista a realidade em suas obras, os amores de Benedetti são marginais, rotos, finitos, traiçoeiros e incomuns. E é aí que encontramos campo na busca de tentar entender o sentimento na visão deste autor.

Outro aspecto que nos pareceu bastante relevante e por vezes indissociável da questão amorosa em Mario Benedetti é a linguagem que o escritor utiliza em seus escritos. A escritura do artista pressupõe certa postura diante do mundo e dos elementos que o compõem: das pessoas, das relações, da própria existência e, é claro, do amor. A palavra benedettiana denuncia a formado autor pensare se posicionar diante da própria a vida e suas desventuras e sobre isso também procuraremos refletir nesta análise.

No primeiro capítulo buscamos traçar um perfil de Mario Benedetti. Objetivamos, por meio de estudiosos da obra e da vida do autor, desvendar um estilo benedettiano na medida em que direcionamos os aspectos desse estilo para os objetivos da pesquisa. Buscamos situar Mario Benedetti no contexto da Literatura Hispano-Americana, destacando a importância que o autor teve para esta literatura e seu reconhecimento mundial. Buscamos evidenciar a linguagem que Benedetti usava em suas obras, assumindo desde aí o compromisso com a parcela social que talvez jamais pudesse lê-lo, mas que estava, mesmo assim, representada em sua produção. Procuramos reunir opiniões de estudiosos e amigos do uruguaio sobre seu fazer literário, seu engajamento social e seu estilo, muitas delas encontradas na grande compilação de estudos sobre Benedetti, produzida pela Universidade de Alicante em 2000, como forma de homenageá-lo.

Depois desse primeiro momento de reflexão acerca de Mario Benedetti, e ainda neste primeiro capítulo, nos preocupamos em discutir questões referentes às relações entre literatura e sociedade. Pensando de que maneira e até que ponto a arte pode ser a representação de uma determinada realidade social. Buscamos confrontar diferentes correntes de ideias sobre tais relações e procuramos seguir uma delas em nossa linha de raciocínio. Refletindo sobre o ético e o estético da arte, tentamos justificar, dessa forma, o uso de teóricos da filosofia e da sociologia para um estudo literário.

No segundo capítulo, procuramos trazer à tona as discussões de pensadores e estudiosos sobre o amor, confrontando as ideias e os conceitos que o definiram e o situaram ao longo da história da sociedade ocidental, para pensarmos o livro *La Tregua* como representação autêntica de um imaginário amoroso. Para tanto, nos debruçamos em grandes nomes como Platão, Octávio Paz, Bauman, Giddens entre outros que fizeram do sentimento tema de estudo e reflexão. Buscamos depreender dos estudos desses pensadores, principalmente, os alicerces para a construção do imaginário que nós, ocidentais contemporâneos, temos sobre o amor. Procuramos entender as relações que a sociedade

mantém com o sentimento amoroso, desconstruindo, em alguns momentos, velhas certezas e apontando para uma resignificação do que seja amar e ser amado. Ainda neste capítulo, discutimos as estreitas relações que a literatura mantém com o amor, o serviço que esta arte prestou e ainda presta na criação e na manutenção de um mito amoroso, e que mito é este, onde se encontram suas raízes e porque se mantém quase intacto mesmo depois de tantas transformações sociais. Neste ponto do trabalho também buscamos discutir os conceitos de erótico, numa oposição entre corpo e alma na tentativa de operacionalizar as definições nas narrativas e nos poemas de Benedetti, ao passo que procuramos perceber se há ou não uma literatura erótica benedettiana.

No terceiro e último capítulo trabalharemos com o imaginário da infidelidade e suas representações na literatura e na sociedade. Procuraremos evidenciar um estilo benedettiano de tratar o assunto, uma vez que em sua obra é abundante e peculiar a recorrência do tema adultério. Pretendemos desvendar por fim a visão benedettiana do amor, o que nos serve como fio condutor da pesquisa, na medida em que buscamos revelar e elucidar a maneira do uruguaio articular os temas relacionados ao sentimento amoroso (a (in) fidelidade e o erotismo). Resgatando discussões apresentadas ao longo da pesquisa, procuraremos encontrar na literatura de Mario situações e representações peculiares o bastante para podermos afirmar que a maneira de trabalhar os temas do escritor uruguaio não é a mesma maneira de tantos outros. E não estamos afirmando que a forma de representação de todos os outros seja a mesma, em absoluto acreditamos que é possível identificar concepções próprias de amor em todos os artistas, pois foram estes também, chamados poetas, que inauguraram formas de amor e de amar; Benedetti foi tão somente a nossa escolha. Neste capítulo analisaremos os textos de Benedetti, entendendo seus personagens como sujeitos dotados de subjetividade e capazes de refletir uma verdade sobre os sujeitos sociais da esfera ética.

Sabemos que o sentimento o qual chamamos de amor tem inúmeras variações; mas basicamente podemos dividir tais variações em dois grandes grupos: O primeiro é do Amor Fraternal, que está presente em relações familiares, amizades e demais que não pressuponham o romantismo e o sexo; e no outro grupo, o Amor Romântico que envolve o romantismo e o sexo. É sobre este último amor, exclusivamente, e sobre alguns de seus temas derivados – o erotismo e a infidelidade – que iremos tratar nesta pesquisa, ao analisar a obra de Mario Benedetti. Esperamos verificar nossa hipótese inicial, formulada a partir das leituras e de estudos anteriores sobre a obra benedettiana, de que forma o escritor uruguaio percebe e

representa os tópicos em questão é bastante particular e própria, na medida em que aborda os temas criando situações não usuais, ou comuns em obras de ficção de uma maneira geral.

A escolha pelas novelas *¿Quién de nosotros?* de 1953 e *La Tregua* de 1965 se deve ao fato de que ambas pertencem ao período de escrita de Benedetti em que é possível encontrar, de acordo com Jorge Ruffinelli (2000), uma crítica social pensada sob a ética e a visão do país e de seus habitantes. Trata-se de uma produção que corresponde ao período em que novas estratégias narrativas são incorporadas: a linguagem mais coloquial, narradores personagens como pessoas comuns, temas do cotidiano das cidades e da vida da classe trabalhadora. Em ambas as novelas escolhidas o recurso narrativo de Benedetti não é tradicional, trata-se de discursos em primeira pessoa, de caráter confessional mesclado com um tom de narrativa. No nosso ponto de vista, essas duas novelas são as que melhor evidenciam o sujeito (personagem), deixando-os vulneráveis em seus próprios relatos e possibilitando assim, uma análise mais aprofundada de suas subjetividades no que diz respeito ao amor e seus derivados. Quanto aos livros de contos escolhidos, é preciso dizer que antes escolhemos os contos que nos pareceram pertinentes à análise, sem nos preocuparmos, a princípio, com a data de publicação das obras, e sim com a temática abordada nessas narrativas; o mesmo aconteceu com os poemas, de modo que não há uma lógica cronológica ou editorial que norteia a escolha dos contos e poemas aqui analisados. Certamente outros textos de Benedetti nos serviriam para esta análise, porém, não conhecemos toda a obra do autor, feito este de difícil logro, vista a vastidão de sua produção, dessa maneira, procuramos delimitar o corpus para o trabalho a partir das leituras que já tínhamos e das obras com as quais já possuíamos certa familiaridade, reforçando que os textos escolhidos nos pareceram pertinentes e facilitadores do desenvolvimento desta pesquisa.

*La trégu*a é uma novela cuja personagem Martín Santomé – um homem de 49 anos, em vias de se aposentar – escreve um diário pessoal relatando suas experiências diárias, versando principalmente sobre a repartição pública na qual trabalha e o romance com Avellaneda, uma funcionária da mesma repartição. *¿Quién de nosotros?* trata-se da história de um triângulo amoroso contada pelos três envolvidos: Lucas, Miguel e Alicia. Os personagens apresentam sua versão para o fim do casamento de Miguel e Alicia e do relacionamento de Alicia e Lucas. Miguel, por um diário pessoal, Alicia, por uma carta escrita a Miguel e Lucas, por um conto que está escrevendo.

É preciso salientar, também, que é bastante difícil falar algo novo sobre Mario Benedetti, desvendar algum aspecto de sua literatura que ainda não tenha sido desvendado pelos inúmeros estudiosos em inúmeras obras cujo tema seja a produção benedettiana.

O que nos salva de tamanha limitação, no entanto, é a subjetividade empregada em todo o processo de construção deste trabalho de mestrado, acreditamos que nela reside a mais importante contribuição que esta pesquisa pode oferecer, pois, assim como a literatura diversas vezes procura evidenciar o sujeito, neste trabalho também há sujeitos a serem evidenciados. Antes de tudo, é um compromisso com o que acreditamos, e manter-nos fiéis a isso faz toda a diferença.

Escrever sobre o amor é também pisar em um terreno bastante delicado, Willian Gass, discutindo a questão, diz:

Por inúmeras razões, escrever sobre o amor é uma empreitada arriscada (...) O ponto em que você começa, as asserções que faz, os elementos que omite ou ignora, enfatiza ou distorce, os passos expositórios que você toma, as conclusões que retira, cada escolha acrescenta um traço ao retrato, assim como o lirismo manifestado, o cinismo, o escárnio ou a derrisão com que você aborda o assunto como psicólogo, filósofo ou poeta [ou estudante] e, por fim, segundo a posição que você adota, sem a escrupulosidade de um *scholar*, a elevação de um teórico, o ardor de um artista ou a atitude de um político. (GASS, 1991, p. 541, apud COSTA, 1998, p. 131)

Precisamos concordar com Junqueira Freire Costa (1998), quando o autor se pergunta se escrever sobre o amor poderia ser diferente do dito por Gass e responde que não, opinando que não é possível “escrever sobre o que quer que seja sem propor interpretações feitas a partir de escolhas pessoais” e que “tudo que podemos fazer quando decidimos estudar um assunto é descrevê-lo de uma maneira particular, que vem somar-se a outras descrições possíveis.” (p. 131). Eis, portanto, o que esperamos com essa pesquisa: acrescentar ao grande número de reflexões sobre o amor e sobre a literatura, mais uma, a nossa.

CAPITULO I

MARIO BENEDETTI, SUA ESCRITURA E A SOCIEDADE.

*“En el principio era el verbo
Y el verbo no era Dios
eran las palabras
frágiles, transparentes y putas.”*

Mario Benedetti

1.1 SOBRE O ESCRITOR URUGUAIO

Segundo Pedro Ogambide (1989), autor do prefácio da Antologia Poética de Mario Benedetti, o autor uruguaio é um dos escritores de língua espanhola mais lido no mundo. Mario Orlando Hamlet Hardy Brenno Benedetti, conhecido mundialmente como Mario Benedetti, escreveu praticamente em todos os gêneros literários sua obra reúne poesia, novela, romance e conto, além de ensaios, crítica literária e jornalismo. De acordo com Jorge Ruffinelli (2000), Mario Benedetti

Nunca teve problemas para construir-se em um escritor “nacional”, urbano, cosmopolita. Foi a todo momento um escritor prolífico e cultivou muitos gêneros: novela, conto, teatro, jornalismo, o ensaio político e o literário. No começo desenvolveu uma perspectiva centrada no Uruguai e nos problemas da sociedade oriental, que numa etapa posterior começou a ampliar-se e a internacionalizar-se. Seu apoio à Revolução Cubana foi inalterável, e ele mesmo morou durante uma etapa importante na Ilha. Do mesmo modo, não deixou de enfiar seus dardos contra a política exterior dos Estados Unidos, e contra características internas negativas dessa civilização – como o racismo, o consumismo, o individualismo-, todos consubstanciais ao capitalismo econômico. Chamado capitalismo pela maneira antiga, ou melhor, neoliberalismo pela nova maneira. (RUFFINELLI, 2000, n.p - tradução nossa)¹

¹nunca tuvo problemas para constituirse en un escritor «nacional», urbano, cosmopolita. Ha sido en todo momento un escritor prolífico y ha cultivado muchos géneros: novela, cuento, poesía, teatro, periodismo, el ensayo político y el literario, los discursos, las entrevistas, los artículos de humor y las letras de canciones. Al comienzo desarrolló una perspectiva centrada en el Uruguay y en los problemas de la sociedad oriental, que en una etapa posterior comenzó a ampliarse y a internacionalizarse. Su apoyo a la Revolución cubana ha sido inalterable, y él mismo residió durante una etapa importante en la Isla. Del mismo modo, no ha dejado de enfiar sus dardos contra la política exterior de los Estados Unidos, y contra rasgos internos negativos de esa civilización -como el racismo, el consumismo, el individualismo-, todos ellos consustanciales al capitalismo económico llámeselo capitalismo a la vieja usanza, o bien neoliberalismo a la nueva manera. (RUFFINELLI, 2000, n.p.)

Mario Benedetti pertence a uma geração de intelectuais conhecida como “Generación del 45”, denominação dada por Monegal, ou à “Generación de la Crítica”, chamada por Ángel Rama, que “encontrou o caminho para penetrar por baixo das estruturas que escondem a realidade nacional e latino-americana, em um criticismo de análise e de esclarecimento” (VOLPE, 2009, p. 62). De acordo com Mirian Lidia Volpe (2009), há nos escritores dessa geração uma preocupação em mediar trocas culturais e desenhar uma identidade social e cultural aos seus países após os movimentos emancipatórios e da criação das nações. Cabe à figura do artista escrever as ordenanças determinantes de estruturas econômicas e socioculturais para que as sociedades pudessem se organizar. Segundo a estudiosa, muitos escritores foram “cooptados a mediar e legitimar a ordem hegemônica imposta. Desde então existe no continente uma tradicional ligação de nossos escritores com o estado, agindo como intermediários entre o poder e o povo.” (VOLPE, 2009, p. 60). Volpe afirma que até hoje é possível perceber a diferença nos discursos dos escritores latino-americanos e dos norte-americanos e europeus, tais diferenças advêm do violento processo colonizador que iniciou o conflito entre o bárbaro e o civilizado. (ibid.)

Nesta perspectiva, podemos refletir que o artista latino-americano vê a necessidade da criação de uma identidade nacional que dê ao continente o status de civilização, porém não têm à disposição anos de história que lhe sirvam de alicerce para tal empreitada, neste sentido o rompimento com uma tradição literária parece ser-lhes o começo de uma literatura latino-americana que de fato represente o continente. Não se trata de representar o povo como tema na produção escrita, mas incluí-lo como participante, personagem e principalmente leitor dessa literatura. A esse respeito, Mario Benedetti se posiciona:

El ejercicio del criterio, obra crítica. 1974. Buenos Aires, Seix Barral, 1995. El creador parte virtualmente desde cero. Nuestra tradición es muy nueva. Todo sucedió prácticamente ayer, y en consecuencia no podemos invocar los hechos de la víspera como arquetipos inamovibles, como valores definitivamente establecidos. Mientras el escritor europeo tiene un amplio y seguro legado, ya debidamente fichado, analizado y bien condicionado en elegantes vitrinas [...] su colega latinoamericano, en cambio, está en plena fabricación de ese legado. No puede endosarle al lector una responsabilidad de la que ni siquiera él está seguro [...] y convida tácitamente a su lector a que busque con él, a que se convierta en un semisocio, en un ente solitario.²

²BENEDETTI, Mario. LA COMARCA NO ES EL MUNDO. In __. El ejercicio del criterio, obra crítica. 1974. Buenos Aires, Seix Barral, 1995. O criador parte virtualmente desde zero. Nossa tradição é muito nova. Tudo aconteceu praticamente ontem e, em consequência, não podemos invocar os fatos da véspera como arquétipos inamovíveis, como valores definitivamente estabelecidos. Enquanto o escritor europeu tem um amplo e firme

Os anos 50 foram bastante produtivos para a história literária da América Latina, nomes como Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Guimarães Rosa, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez se destacam no âmbito da narrativa e Benedetti aparece como uma figura importante do processo de emancipação literária do continente, do Uruguai, principalmente, pois a literatura do país mantinha uma relação “umbilical” com a literatura europeia, principalmente da França e Espanha. (VOLPE, 2009), quando lança “Poemas de la Oficina” e se insere num movimento de âmbito continental de poesia, a chamada poesia coloquial – poesia conversacional (termo cunhado por Roberto Fernández Retamar em seu ensaio “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, 1974). A principal característica do movimento é o trato da poesia como representativa (através dos temas e da própria linguagem) do que é comum e cotidiano, há nesse momento uma tentativa de desmistificar a figura do poeta. Para Benedetti:

No princípio era o verbo, embora fosse o do conquistador, mas a palavra é signo suscitador. Correspondendo a essa vocação provocadora, a palavra ramificou-se em várias realidades e, em contrapartida, estas acabaram regressando à palavra desde todos os pontos cardeais. A realidade é, de certa forma, fundação da palavra, mas (tal como afirma Carlos Fuentes ao falar de Carpentier) também é fundação do artifício. A realidade condiciona o ânimo e este, ao gerar a palavra expurga a realidade modificando-a, ou seja, imaginando-a e convertendo-a, ao imaginá-la, em outra realidade. (1990, p. 119 – tradução de Mirian Lúcia Volpe, 2009)³

Jorge Ruffineli (1995) escreve sobre o período de produção de Mario Benedetti na América Latina, atentando principalmente para a linguagem que passou a ser empregada pelos autores no período.

Por uma parte a literatura perdeu o caráter “escrito”, que mantinha como uma das suas características ao longo das diversas épocas e movimentos; se fez mais flexível e coloquial, como se a linguagem do autor e a fala de suas personagens se fundissem no fim, com ecos da fala popular. Este é um traço central da ficção nos anos sessenta, setenta e oitenta. Nestas três décadas a linguagem da ficção se libertou do conceito acadêmico de escritura literária, se inspirou no intercâmbio das falas populares do continente e ganhou assim

legado, já devidamente fichado, analisado e bem condicionado em elegantes vitrines [...] seu colega latino-americano, no entanto, está no momento de fabricação desse legado. Não pode endossar o leitor uma responsabilidade sobre a qual nem mesmo ele tem certeza [...] e convida, tacitamente, seu leitor a buscar com ele, a converter-se em um semi-sócio, em um ente solidário. (1995, p. 43 – tradução nossa).

³ En el principio era el verbo, así fuera el del conquistador, pero la palabra es signo suscitador. En correspondencia con semejante provocación provocadora, la palabra se ramificó en varias realidades, y como contrapartida, éstas acaban regresando a la palabra desde todos los puntos cardinales. La realidad es, en cierto modo, fundación de la palabra, pero a su vez esta (tal como sostiene Carlos Fuentes al hablar de Carpentier) es fundación del artificio. La realidad condiciona el ánimo y este, al generar la palabra, expurga la realidad modificándola, o sea imaginándola, y convirtiéndola, al imaginarla, en otra realidad. (BENEDETTI, 1990, p. 119)

em imagem de espontaneidade e frescura. Que não se tratava de uma simples mimeses representacional, de um novo realismo linguístico ou fonético, se confirma o fato de que esta inspiração popular não ficou a nível da linguagem, foi total. (RUFFINELLI, 1995, p. 384 – tradução nossa)⁴

Tanto é verdade o que afirmou Ruffinelli que a repercussão de “Poemas de la Oficina” foi enorme no Uruguai. Coisa inédita, até então, a poesia estava circulando no país.

Rompe-se a ideologia (herdada do colonizador) que dava à poesia o status de “coisa dos Deuses”. Era possível que o cidadão comum pudesse ler-se nessas produções e dialogar com ela, conforme comentário estudioso Pablo Rocca:

O coloquialismo lírico de Benedetti começou a difundir-se no campo poético uruguaio, impondo-se, pouco a pouco, à angustiada dicção de um Neruda, à poesia cifrada na metáfora e o símbolo que, apesar dos ataques de que havia sido objeto por grande parte da crítica uruguaia de meio século, continuava exercitando-se. A verdade é que não é raro que *Poemas de la oficina* se esgotasse tão rápido. Muitas vozes e muitos ouvidos montevidéanos estavam alertas, ou melhor, estavam buscando uma voz com a qual identificar-se. (2009, p. 45 – tradução nossa)⁵

Vejamos agora uma amostra dessa linguagem coloquial e cotidiana comentada por Rocca (2009), trata-se do poema “El nuevo”, o terceiro do livro “Poemas de la oficina” em que Benedetti insere a personagem do trabalhador do escritório, figura bastante recorrente em sua literatura.

⁶Viene contento
el nuevo
la sonrisa juntándole los labios
el lápizfaber virgen y agresivo
el duro traje azul
de los domingos.

Decente
un muchatito.

⁴Por uma parte, a literatura perdeu o caráter “escrito”, que mantinha como uma de suas características, a lo largo de las diversas épocas y movimientos; se hizo más flexible y coloquial, como si el lenguaje del autor y el habla de sus personajes se hubiesen fusionado al fin, con el rasero del habla popular. Este es un rasgo central de la ficción en los años sesenta, setenta y ochenta. En estas tres décadas el lenguaje de la ficción se liberó del concepto académico de escritura literaria, se inspiró en cambio en las hablas populares del continente y ganó así en imagen de espontaneidad y frescura. Que no se tratava de una simple mimesis representacional, de un nuevo realismo linguístico o fonético, se confirma en el hecho de que esta “inspiración” popular no se quedó a nivel de lenguaje, fue total (RUFFINELLI, 1995, p. 384)⁴

⁵el coloquialismo lírico de Benedetti empezó a cundir en el campo poético uruguayo, imponiéndose, de a poco, a la angustiada dicción de un Neruda, a la poesía cifrada en la metáfora y el símbolo que, pese a los ataques de que había sido objeto por gran parte de la crítica del medio siglo uruguayo, continuaba ejercitándose. En verdad, no es raro que *Poemas de la oficina* se agotara tan pronto. Muchas voces y muchos oídos montevidéanos estaban alertas o, mejor, estaban a la búsqueda de una voz con la que identificarse. (ROCCA. 2009, p. 45)

⁶Optamos por manter a forma do poema, pois acreditamos que esta também expressa o posicionamento do autor, revelando sua postura diante do fazer poético.

Cada vez que se sienta
 piensa en las rodilleras
 murmura sí señor
 se olvida
 de sí mismo.
 Agacha la cabeza
 escribe sin borrones
 escribe escribe
 hasta las siete menos cinco.
 Sólo entonces
 suspira
 y es un lindo suspiro
 de modorra feliz
 de cansancio tranquilo.
 Claro
 uno ya lo sabe
 se agacha demasiado
 dentro de veinte años
 quizá
 de venticinco
 no podrá enderezarse
 ni será el mismo
 tendrá unos pantalones
 mugrientos y cilíndricos
 y un dolor en la espalda
 siempre en su sitio.
 No dirá
 sí señor
 dirá viejo podrido
 rezará palabrotas
 despacito
 y dos veces al año
 pensará
 convencido
 sin creer en su nostalgia
 ni culpar al destino
 que todo
 todo ha sido
 demasiado sencillo.⁷

Benedetti denuncia um determinismo da classe trabalhadora de repartições públicas ou escritórios, conforme podemos perceber no poema, tal classe não tem direito ao final feliz proposto aos personagens de uma tradição literária, seus personagens são devorados pela vida, como acontecerá ao garoto do poema. A felicidade se converte em angústia e conformismo, o

⁷Vem contente/o novo/ o sorriso juntando-lhe os lábios/ o lápis faber virgem e agressivo/ o sério terno azul/ dos domingos/ Decente/ um garoto/ Cada vez que se senta/ pensa nas joelheiras/ murmura sim senhor/ se esquece/ de si mesmo./ Abaixa a cabeça/ escreve sem borrões/ escreve escreve/ até/ as cinco para as sete/ Só então/ suspira/ um lindo suspiro/ de hipnose feliz/ de cansaço tranquilo./ Claro/ alguém já sabe/ se abaixa demais/ dentro de vinte anos/ talvez/ de vinte e cinco/ não poderá endereçar-se/ nem será/ o mesmo/ terá umas calças sebosas e cilíndricos/ e uma dor nas costas/ sempre no seu lugar./ Não dirá/ sim senhor/ dirá velho podre/ falará palavrões/ devagar/ e duas vezes por ano/ pensará/ convencido/ sem acreditar na sua nostalgia/ nem culpar o destino/ que tudo/ tudo foi simples demais. (BENEDETTI. 2009, p. 11-12)

final feliz não vem e a vida se torna uma repetição de dias, tudo e sempre tendo em vista uma realidade.

A característica principal desse movimento seria a de se comunicar com o leitor e desmistificar a figura do poeta, com a consequente dessacralização da poesia. Para isso, a linguagem utilizada se aproximou da naturalidade própria da expressão oral; recorreu-se a frases feitas e giros coloquiais; estabeleceram-se relações intertextuais com outros gêneros não literários em citações que o leitor pudesse identificar; e, como tema predominante a problemática do cotidiano, a experiência comum, foi convertida em material poético. O poeta passou a nomear a realidade. (VOLPE, 2009, p. 64)

Vejamos em outro poema, “Verano” também de “Poemas de la oficina” a recorrência de tal diagnóstico:

Voy a cerrar la tarde
 se acabó
 no trabajo
 tiene la culpa el cielo
 que urge como un río
 tiene la culpa el aire
 que está ansioso y no cambia
 se acabó
 no trabajo
 tengo los dedos blandos
 la cabeza remota
 tengo los ojos llenos
 de sueños
 yo que sé
 veo sólo paredes
 se acabó
 no trabajo
 paredes con reproches
 con órdenes
 con rabia
 pobrecitas paredes
 con un solo almanaque
 se acabó
 no trabajo
 que gira lentamente
 dieciséis de diciembre.

Iba a cerrar la tarde
 pero suena el teléfono
 sí señor enseguida
 comonó cuandoquiera. (op. cit. p. 13)⁸

⁸Verão/Vou fechar a tarde/se acabou/ não trabalho/o céu é o culpado/que urge como um rio/o ar é o culpado/que está ansioso e não muda/se acabou/ não trabalho/tenho os dedos brandos/ a cabeça remota/ tenho os olhos cheios/de sonhos/eu que sei/ vejo só paredes/ se acabou/ não trabalho/paredes com reprovações/ com ordens/ com raivas/ pobrezinhas paredes/ com um só calendário/ que gira lentamente/ dezesseis de dezembro/ Iria fechar a tarde/ mas toca o telefone/ sim senhor em seguida/ comonãoquandoqueira.(BENEDETTI, 2009, p. 13)

Neste poema percebemos o conflito existente entre o desejo do trabalhador, de fechar o escritório, de abandonar, de ir embora e a figura do chefe, que impõe a ordem e anula, completamente, o desejo do sujeito. Vemos na poesia de Benedetti uma configuração do cidadão uruguaio *oficinista*, que possui sonhos e anseios, mas se sente condicionado à rotina diária de seu trabalho burocrático, ao mesmo tempo em que reconhece a importância do trabalho para manter-se como um cidadão.

A poesia benedettiana, e não só a de Benedetti, mas também do grupo de escritores latino-americanos que seguiram a mesma tendência, ao qual pertencem nomes como Juan Gélman, Salazar Bondy, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Jaime Sabines, César Fernández Moreno, Ideia Vilarinho, entre outros⁹ problematizam a teoria de Roman Jakobson (1970) - baseada em uma longa tradição literária - que defende que a linguagem poética é completamente distinta da língua comum, e seria mais poética na medida em que mais se distanciasse e subtraísse a função comunicativa. “Interrompida a relação com a realidade extralinguística (o referente), a língua poética é definida como esvaziamento e suspensão do significado. Sua semântica é, por definição, frustrada (frustrante?)”. (BERARDINELLI, 2007, p. 14) A poesia da “Generación de 45”, ao contrário, busca uma aproximação extrema com a realidade, os elementos dessas poesias encontram significado no mundo real e cotidiano das pessoas, conforme pudemos observar nos poemas de Mario Benedetti que apresentamos como exemplos, nos quais encontramos representados e evidenciados os trabalhadores e seus dilemas existenciais, seus materiais de trabalho e sua rotina. A poesia produzida nesta época, vai ao encontro da concepção de Heller (apud BERARDINELLI, 2007) sobre a matéria, o estudioso declara que

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista. (p. 30)

Porém, não é apenas no âmbito da poesia que Mario Benedetti se destacou neste processo de emancipação da literatura latina. De acordo com Miriam Volpe (op. cit.)

Junto aos *Poemas de la oficina*, Benedetti também escreveu ensaios de crítica literária que incluem sua análise de gêneros narrativos – no exercício do rigor literário, a teoria exigia-lhe a práxis e vice-versa – e uma série de contos reunidos no livro *Montevideanos*. O propósito foi o de tentar desvelar os procedimentos de que o autor se utiliza em sua ficção, para buscar – enquanto fala do uruguaio sobre sua problemática em termos que este possa

⁹ Conforme cita Carmem Alemany Bay, 1997.

entender – a cumplicidade desse leitor na avaliação das tradições a partir de sua própria realidade. (p. 68)

A *nova narrativa latino-americana* também rompe com a tradição e a influência europeia. Há uma descentralização de vozes e o apelo a uma polifonia, até então pouco ou nada explorada em detrimento da voz central de um narrador. Nesta nova narrativa a multiplicação dos eixos de vozes no discurso revela uma ideologia, uma postura política. As estratégias narrativas se multiplicam e encontramos monólogos, depoimentos, diários, vários narradores de uma mesma história e como consequência há uma proliferação de pontos de vista que passam a ser considerados e um rechaço ao estatuto de verdade imposto pela literatura anterior.

Sosnowski (1995) comenta sobre o emprego de recursos narrativos relacionados à passagem do tempo e a fixação de espaços nas obras, de acordo com o estudioso, os escritores desse período lançavam mão de estratégias narrativas mais flexíveis em relação à situação temporal e espacial em suas narrativas (p. 399).

Podemos evidenciar a recorrência de tais eventos – multi-narradores e a questão do tempo/espaço – na obra de Benedetti, pelas estratégias narrativas empregadas pelo autor em *¿Quién de nosotros?* (1953), sua primeira novela. A história do livro é apresentada em três partes chamadas cada uma pelo nome de um dos três personagens protagonistas da obra – 1ª Parte: Miguel; 2ª Parte: Alicia; 3ª Parte: Lucas – em cada uma das partes a narrativa nos é apresentada pela voz de uma personagem. É importante ressaltar que tais narrativas não coincidem no tempo e no espaço físico.

No que diz respeito ao tempo narrativo, na construção de seus relatos, os personagens transitam entre o presente e o passado (por suas memórias) e fazem indagações sobre o futuro, possibilitados pelo uso da primeira pessoa. No todo do livro, as narrativas também acontecem em momentos distintos, enaltecendo uma sucessão de fatos. Miguel, por meio de um diário pessoal, narra sua versão dos fatos em um momento anterior ao relato de Alicia, que por sua vez é anterior ao relato de Miguel, sem que as narrativas se cruzem em algum momento.

Vejamos que já na primeira página do relato de Miguel há menção aos três tempos:

¹⁰Solo hoy, al quinto día, puedo decir que no estoy seguro. El martes, sin embargo, cuando fui al puerto despedirme de Alicia, estaba convencido de

¹⁰Neste momento do trabalho nos deparamos com um dilema: trataremos insistentemente da linguagem literária de Benedetti, portanto os trechos de sua obra não poderiam ser analisados em traduções, pois a linguagem já não seria autêntica, ao passo que conhecemos a necessidade da tradução dos textos em língua estrangeira em um trabalho acadêmico. A fim de resolver o impasse, decidimos manter no corpo do texto o original em língua estrangeira e em notas de rodapé sua versão em uma publicação traduzida ou tradução nossa.

que era esta la mejor solución. En rigor es lo que siempre quise: que ella enfrentara sus remordimientos, su enfermiza demora en lo que pudo haber sido, su nostalgia de otro pasado y, por ende, de otro presente. No tengo rencores, no puedo tenerlos, ni para ella, ni para Lucas. Pero quiero vivir tranquilo[...]¹¹ (BENEDETTI, 2000c, p. 11)

Percebemos a referência ao presente no trecho “Solo hoy, al quinto día, puedo decir que no estoy seguro.” (idem.), em que Miguel situa temporalmente o leitor. Há referência ao passado no momento em que a personagem nos conta, relembrando, o que acontecera

El martes, sin embargo, cuando fui al puerto despedirme de Alicia, estaba convencido de que era esta la mejor solución. En rigor es lo que siempre quise: que ella enfrentara sus remordimientos, su enfermiza demora en lo que pudo haber sido, su nostalgia de otro pasado y, por ende, de otro presente.(ibid. p. 11)

E finalmente a preocupação com o futuro sem Alicia “No tengo rencores, no puedo tenerlos, ni para ella, ni para Lucas. Pero quiero vivir tranquilo.” (ibid. p. 11)

No tocante aos espaços físicos, os personagens também participam de uma variação: Miguel escreve desde a sua casa, em Montevideo, enquanto Alicia produz uma carta na Argentina (Buenos Aires) e Lucas escreve um conto também em Buenos Aires.

As muitas vozes presentes no livro também são bastante decisivas para a construção da obra, através do relato dos três personagens temos acesso aos fatos e em cada um deles é possível identificar um ponto de vista diferente. O recurso narrativo empregado por Benedetti subverte completamente a noção de verdade e abre espaço para que o leitor dialogue com a obra tomando ou não um dos três partidos, e, assim, preencha as lacunas do texto a partir deste posicionamento. Porém, sobre este aspecto e outros da narrativa de *¿Quién de nosotros?* veremos mais adiante, no capítulo três, quando formos refletir sobre a questão da infidelidade em Mario Benedetti.

Ainda sobre o tempo narrativo em *¿Quién de nosotros?*, podemos afirmar que o mesmo acontece com a obra *La Tregua* (1960) uma vez que o protagonista narrador Martín Santomé narra a história na produção de um diário pessoal, no qual fala sobre seu presente fazendo inúmeras menções ao passado e indagações sobre o futuro. Observemos a recorrência do evento no seguinte trecho:

¹¹ Só hoje, ao quinto dia, posso dizer que não tenho certeza. Na terça-feira, no entanto, quando fui ao porto me despedir de Alicia, estava certo de que era esta a melhor solução. De fato, era o que eu sempre quis: que ela enfrentasse seus remorsos, seu apego doentio àquilo que podia ter sido, sua nostalgia de outro passado e, por conseguinte, de outro presente. Não tenho rancores, não posso tê-los, nem dela nem de Lucas. Mas quero viver em paz [...] (BENEDETTI, Mario. Quem de nós. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Record: Rio de Janeiro, 2007, p. 11).

Cuando me jubile, creo que escribiré más este diario [...] Cuando me jubile, tal vez lo mejor sea abandonarme al ocio, a una especie de modorro compensatoria, a fin de que los niervos, los músculos, la energía, se relajen de a poco y se acostumbren bien a morir. Pero no. Hay momentos en que tengo y mantengo la lujosa esperanza de que el ocio sea algo pleno, rico, la última oportunidad de encontrarme a mí mismo. Y eso sí valdría la pena anotarlo. (BENEDETTI, 2000d, p. 14)¹²

A forma como Benedetti escreve, portanto, torna-se popular em nosso continente nos anos cinquenta e sessenta, sobre este período, Mario fala com bastante entusiasmo de uma literatura latino-americana que se desenha de forma mais original e familiar:

A literatura latino-americana passa hoje por uma das etapas mais vitais e criativas de sua história. Evidentemente, já não se trata de grandes nomes isolados, que sempre existiram, mas de uma primeira linha de escritores capazes de assumir sua realidade, seu entorno, e também de inscrever-se, com estilo próprio, nas correntes que, constantemente e em escala mundial, se encarregam de renovar o fato artístico. As inovações literárias europeias e norte-americanas já não devem esperar décadas para chegar aos escritores de América Latina; por outro lado, como consequência indireta dessa proximidade, são cada vez mais infrequentes as imitações demasiadamente respeitadas e servis. (BENEDETTI, 1972, p. 364)¹³

Pois bem, Mário Benedetti viveu furtivos 88 anos; nasceu em 1920, numa cidade chamada Paso de Toros, Departamento de Tacurembó, no Uruguay, mas sua família mudou-se para Montevideo quando tinha apenas quatro anos. Entre 1938 e 1941, viveu em Buenos Aires, onde trabalhou em uma editora; cinco anos mais tarde casou-se com Luz López Alegre, sua única esposa, com quem viveu até a morte. O escritor sempre esteve envolvido com veículos de circulação de informação. Em 1948 dirigiu a revista *Marginalia* e no ano seguinte passou a formar parte do conselho de redação da *Revista Número*. No mesmo ano, Mario publica seu primeiro livro de contos “*Esta Mañana*”, a partir de então, não parou mais de publicar, reunindo uma obra com mais de oitenta títulos.

Diante das grandes mudanças na história da América Latina que começaram a se acentuar a partir dos anos cinquenta, Benedetti torna-se um escritor ligado a questões políticas, refletindo essa nova postura em seu fazer poético, já que antes desse período, as produções críticas do uruguaio recaíam principalmente sobre os problemas da arte. Segundo

¹²Quando me aposentar, creio que escreverei mais este diário. [...] Quando me aposentar, talvez o melhor seja me abandonar ao ócio, a uma espécie de modorra compensatória, a fim de que os nervos, os músculos, a energia, comecem a se relaxar aos poucos e se acostumem a uma morte pacífica. Mas não. Há momentos em que tenho e mantenho a luxuosa esperança de que o ócio seja algo pleno, rico, a última oportunidade de encontrar a mim mesmo. E isso sim valerá a pena ser anotado. (BENEDETTI, Mario. *A Tregua*. Trad. Pedro Gonzaga. L&PMPOCKET: Porto Alegre, 2011, p. 11 e 12.

¹³ BENEDETTI, Mario. *Temas e problemas*. In. __. FERNANDEZ MORENO, César. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Ruffinelli (1998), Benedetti passou por um “lento desprendimento da pele ética para deixar que nascesse por baixo a pele política” (s/a)¹⁴ A partir do triunfo da Revolução Cubana, em 1959, Benedetti aproximou-se de questões políticas e sociais, não só de seu país como da América Latina de um modo geral, quando uma parcela dos escritores de sua época se maravilhava e imitava modelos europeus, ele, ainda que consciente das influências europeias em seu fazer literário, voltou seu olhar para a América Latina, tornando-se um escritor preocupado com seu povo e o destino de seu continente, adaptando sua palavra ao contexto local, pois tinha consciência que a reprodução dos modelos europeus de literatura significava também uma perpetuação da colonização e exploração que tanto prejudicou o povo latino. O uruguaio configura-se como um ressignificador da história da América Latina, resistindo às interpretações prontas dos fatos históricos, de sua arte e de sua cultura.

Segundo Benedetti,

A América Latina continua sendo hoje um tema para seus artistas e intelectuais, porém ademais, constitui-se num problema. Problema para aqueles que o iludem; para aqueles que o afirmam e para aqueles que o negam; para aqueles que o assumem em seu ser mais íntimo e para aqueles que o examinam de longe; embora o binóculo seja parisiense, londrino ou romano, o olhar continua sendo inevitavelmente latino-americano. (1972, p. 366)

No estilo benedettiano, antes de tudo, percebe-se a escritura a partir de um lugar, de pertencimento a um lugar e da consciência desse pertencimento; não o discurso nacionalista ingênuo, mas um porta-voz sul-americano que pretende que seu continente e seu país façam parte do jogo mundial de cultura, política e arte de igual para igual no confronto com os grandes centros, ainda que a própria língua que Benedetti escreveu – o espanhol – fosse uma marca violenta do colonizador, Benedetti acreditava na liberdade de seu povo. De acordo com Neiva Fernandes,

Os anos 60 representaram, para a América Latina, uma nova consciência continental. O florescimento das letras hispano-americanas na segunda metade do século XX deveu-se, em parte, a um posicionamento sócio-político por parte de autores como Mario Benedetti, por exemplo, um dos representantes da *generación de 48* que, entre tantos, compreendeu o que realmente queria dizer o termo latino-americano e suas relações com liberdade de expressão e comprometimento. Frente a uma literatura anterior que caracterizava-se pela dominação européia, não havia como dissociar literatura e transformações sociais. À problemática do individualismo, somou-se a do coletivismo. Conseqüentemente, as obras revelam um pacto entre a nação e o escritor, entre diversidade e identidades e, por extensão, entre a obra, o leitor e o contexto social de seu país. (2005, p. 03)

¹⁴ Lento desprendimiento de la piel ética para dejar asomar por debajo la piel política. (RUFFINELLI, 1998, s/p.)

Ana Inés Larre Borges (2000) comenta que desde as independências é tradição na América Latina a figura do escritor que reúna arte e militância política, devido às necessidades do continente. Benedetti seguiu tal tradição, assim como tantos outros escritores, intelectuais imersos nos problemas de seu tempo, como Vargas Llosa, por exemplo. Porém o uruguaio fez da palavra a sua principal arma nessa empreitada, tendo apenas um breve momento de militância partidária pelo qual comprovou que a escritura era mesmo a sua luta. Nas palavras de Larre Borges (2000),

(...) houve, na verdade, um breve interlúdio em que provou a militância partidária, mas somente para voltar, decepcionado e convencido, ao duro ofício de escrever que foi sua verdadeira trincheira e sua autêntica biografia. A razão de suas alegrias e a causa das perseguições, de incompreensões e diálogos, de merecidas homenagens como a que hoje nos reúne, e de exílios obrigados. (n.p. - tradução nossa)¹⁵.

A mesma autora (ibid.) comenta que a obra de Benedetti parece ter desenvolvido na versatilidade de gêneros uma mesma visão sobre as atividades humanas, uma resposta comprometida às perguntas da história e afirma que no mais delicado poema até o mais ferrenho artigo político, Mario mantém harmoniosa e evidente a personalidade de artista e pensador político.

Segundo Jorge Ruffinelli (2000), a obra de Benedetti pode ser percebida em duas grandes fases:

(...) uma que começava em 1945, com a poesia: *La víspera indeleble*; e se expandia até a narrativa *Quiénde nosotros*, 1953, os contos de *Montevideanos*, os *Poemas de la oficina*, o ensaio *El país de la cola de paja* (1960), as novelas *La tregua* y *Gracias por elfuego* (1965). O traço fundamental desta etapa foi a crítica social desde a ética, a visão do país e seus habitantes segundo a «razão moral». Tratava-se, também, posto de um modo esquemático, de uma perspectiva pessimista. A segunda fase se caracterizou pela politização de seu pensamento e de sua literatura, e pela busca de horizontes mais amplos que os do «paisito». (n.p – tradução nossa – itálicos no original)¹⁶

¹⁵ Hubo, es verdad, un brevísimo interludio en que probó la militancia partidaria, pero sólo para regresar, decepcionado y convencido, al duro oficio de escribir que ha sido su verdadera trinchera y su auténtica biografía. La razón de sus alegrías y la causa de las persecuciones, de incompreensiones y diálogos, de merecidos homenajes como el que hoy nos reúne y de obligados exilios. (LARRE BORGES, 2000, n.p.)

¹⁶ una que comenzaba hacia 1945 con la poesía: *La víspera indeleble*; y se expandía hacia la narrativa con *Quiénde nosotros*, 1953, los cuentos de *Montevideanos*, los *Poemas de la oficina*, el ensayo *El país de la cola de paja* (1960), las novelas *La tregua* y *Gracias por el fuego* (1965). El rasgo fundamental de esta etapa fue la crítica social desde la ética, la visión del país y sus habitantes según la «razón moral». Se trataba, también, dicho esto de un modo esquemático, de una perspectiva pesimista. La segunda fase se caracterizó por la politización de su pensamiento y de su literatura, y por la búsqueda de horizontes más amplos que los del «paisito». (RUFFILINE, 2000, n.p.)

Neste trabalho de pesquisa, serão justamente as obras narrativas que iniciam e encerram a primeira fase da literatura de Benedetti, de acordo com Ruffiline (2000): *¿Quién de nosotros?* e *La tregua*, além de outros contos e poemas, constituem nosso corpus de pesquisa.

1.2 MARIO BENEDETTI E A PALAVRA

Muitos estudiosos acerca de Mario Benedetti (RUFFILINE, 2000; MANSOUR, 2000, BORGES, 2000) destacaram em seus trabalhos o compromisso que o autor mantinha com a realidade. Não exatamente o mesmo compromisso dos autores do Realismo Literário, que procuravam, como prioridade, denunciar injustiças e comportamentos, tão pouco do Naturalismo, que escreviam influenciados por ideias como o darwinismo e o determinismo. A realidade de Benedetti passava por um trabalho de observação, reflexão e transformação através da palavra. Mansour (2000) afirma que

A preocupação de Benedetti sempre [...] foi a alienação, a falta de consciência provocada pelo sistema em que se vive e o processo de tomada de consciência. É por isso que seus personagens são gente comum que leva uma vida rotineira em escritórios e bancos e em casa com uma televisão, que utiliza uma linguagem cotidiana urbana, típica de Montevideo ou de Buenos Aires. Seu único fim é “chegar a pertencer” a um esquema convencional: ter uma casinha, um carro, uma família, um bom salário. (n.p. - tradução nossa)¹⁷

Em *La tregua* Mario dá voz a um homem de cinquenta anos, funcionário público, viúvo, em vias de se aposentar. O que poderia ter de interessante na história de uma personagem como esta? Assim como em diversas outras obras, em que as personagens não se caracterizam como grandes heróis, Benedetti retrata a realidade desses sujeitos atribuindo-lhe uma carga de significação tamanha que conduz o leitor a pensar em outro tipo de protagonismo, o protagonismo cotidiano, de todos os sujeitos.

Claudia Cosu (2000) salienta que

A atenção que Benedetti dedica à realidade está sempre presente em toda sua obra e constitui uma característica essencial da sua literatura. No entanto, sua ficção não simula simplesmente realidades, não reproduz somente fatos verossímeis, e sim que partindo de anedotas aparentemente simples, Benedetti afunda no enigma das relações humanas. É praticamente o

¹⁷ La preocupación de Benedetti siempre [...] ha sido la enajenación, la falta de conciencia provocada por el sistema en que se vive y el proceso de toma de conciencia. Es por ello que sus personajes son gente común que lleva una vida rutinaria en oficinas y bancos y en la casa con una televisión, que utiliza un lenguaje cotidiano urbano, típico de Montevideo o de Buenos Aires. Su único fin es «llegar a pertenecer» a un esquema convencional: tener una casita, un coche, una familia, un buen sueldo. (MANSOUR, 2000, n.p)

resultado deste aprofundamento o que lhe permite oferecer uma visão generalizada da sociedade. (n.p. - tradução nossa)¹⁸

Trata-se de uma realidade introspectiva, psicológica, subjetivada pelo autor. Segundo Eduardo Nogueira (apud COSU, 2000, n.p.), “Benedetti utiliza um realismo participante e ativo. Não se limita a mostrar a realidade, mas se interna pessoalmente nela, levando-a consigo ao leitor”.¹⁹ É justamente nesta posição “ativa” em relação à realidade que calçamos os alicerces desse estudo, pois acreditamos que aí reside a possibilidade de criação de concepções benedettianas próprias de temas sociais, dentre eles o amor e as relações amorosas; o contrário nos encadearia numa mera reprodução de modelos e conceitos já instaurados, o que seria conveniente apenas para um dos objetivos deste estudo: o de analisar relações amorosas na sociedade contemporânea ocidental. Benedetti, no entanto, por sua postura transformadora diante da realidade nos possibilita contemplar os dois objetivos: analisar situações amorosas e desvendar conceitos novos, próprios para as relações de amor na contemporaneidade.

Tereza Rosenvinge (2009) destaca a convicção de Benedetti sobre o que entendia como função da literatura, nas palavras da professora:

Mario nunca deixou de estar convencido de que uma das obrigações da poesia (literatura) é não esquecer os que não a leem por estarem ocupados demais em buscar algo para comer, ou em fugir de quem os persegue, ou em tentar não render-se à dor, à cadeia, às perseguições de todo tipo. Poeta dos fracos, rival das injustiças e defensor dos abandonados, Mario Benedetti sempre soube que seu lugar estava entre eles. (ROSENVINGE, 2009, p. 36 – tradução nossa – parênteses nosso)²⁰

É possível perceber que este compromisso de Benedetti começa, antes dos temas, antes dos personagens e ainda antes das representações, na sua própria escrita. Baseando-nos na concepção de Roland Barthes (2004) sobre escrita literária, entendemos que a escolha da linguagem do artista em sua obra é uma das escolhas mais importantes e determinantes no que diz respeito a sua concepção de literatura, a relação que procura manter com seu público, e

¹⁸ La atención que Benedetti dedica a la realidad está presente en toda su obra y constituye un rasgo esencial de su literatura. Sin embargo, su ficción no simula simplemente realidades, no reproduce sólo hechos verosímiles, sino que partiendo de anécdotas aparentemente sencillas, Benedetti ahonda en el enigma de las relaciones humanas. Es precisamente el resultado de este profundizar el que le permite ofrecernos una visión generalizada de la sociedad. (COSU, 2000, n.p.)

¹⁹ Benedetti utiliza un realismo participante y activo. No se limita a mostrar la realidad, sino que se interna personalmente en ella, llevando consigo al lector. (NOGAREDA apud. COSU, 2000, n.p.)

²⁰ Mario jamás dejó de estar firmemente convencido de que una de las obligaciones de la poesía (literatura) es no olvidar a los que no la leen porque están demasiado ocupados en buscar algo que comer, o en huir de quienes los persiguen, o en intentar no rendirse al dolor, la cárcel, las persecuciones de todo tipo. Poeta de los débiles, rival de las injusticias y defensor de los abandonados, Mario Benedetti siempre supo que su sitio estaba entre ellos. (ROSENVINGE, 2009, p. 36 - parênteses nosso)

principalmente, sua visão e a postura que assume diante do próprio mundo, pois acreditamos que há uma moral implícita na linguagem e que muitos significados podem ser encontrados em uma obra literária pela linguagem, ou pela escritura, para usar o termo de Barthes. Pois, segundo o teórico (2004), a escritura denuncia uma ideologia, um comportamento do autor e seu compromisso com a realidade. Através da linguagem o artista se engaja ou se aliena. Barthes discute também a liberdade de escolha do artista no momento de sua escritura, lembrando que tal liberdade está reduzida às questões espaciais e temporais, e que essa livre escolha é uma posterior forma de aprisionamento do artista em suas próprias escolhas. Ao discutir a liberdade do artista no uso da linguagem e seu posterior aprisionamento, Barthes (ibid.) afirma que “em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um etos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente, porque é nisso que ele se engaja”. (p. 124) Continuando a discussão, Barthes coloca que:

(...) a escritura é precisamente uma liberdade e uma lembrança; é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é mais na sua duração. Hoje, posso sem dúvida escolher para mim esta ou aquela escritura, e nesse gesto afirmar minha liberdade, pretender um frescor ou uma tradição; já não posso mais desenvolvê-la numa duração sem tornar-me pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras. (2004, p. 125-126)

De acordo com Monica Mansour (2000), Benedetti aproveita dessa liberdade de escolha e também do eminente aprisionamento, na medida em que se mantém extremamente coerente nos pontos de vista que exprime em suas obras, fazendo dela uma espécie de biografia, uma vez que o escritor exprime “um grande conhecimento e domínio da língua como forma de expressão e comunicação; mas também um imenso carinho para com as palavras”²¹(n.p. - tradução nossa) Benedetti trata as palavras com respeito, e faz da sua escritura uma arte coerente às suas justanças. De acordo com Mansour,

Uma maneira de auscultar essa coerência pode definir-se em primeira instância pela negação. A negação – sustentada em tantos anos de exercício crítico – a adotar comportamentos da academia, a negação a embandeirar-se com correntes ou métodos críticos, ainda afins a sua ideologia e seus interesses, e a negação a utilizar uma linguagem profissional – o cuidado medido de não escorregar em jargão algum – ao escrever seus artigos e ensaios. Estas ausências estão muito longe do desconhecimento teórico e a presciência bibliográfica. Benedetti sabe que “não há crítica sem biblioteca”,

²¹un gran conocimiento y dominio de la lengua como forma de expresión y comunicación; pero también un inmenso cariño a las palabras, o sea a la literatura y a la vida.” (MANSOUR, 2000, n.p.)

mas reivindica o direito a exercitar com “irrestrita liberdade, minha capacidade interpretativa e esclarecedora.”²² (ibid, n.p - tradução nossa.)

A linguagem de Benedetti, portanto, coloca-o imediatamente como um escritor popular. Não é possível dizer que o escritor se comporta como tantos outros escritores, que tiram das ruas seus motivos e temas e em troca não devolvem o produto final do qual ela foi matéria prima, pois escolhem escrever fazendo uso de uma linguagem que não chega, de nenhuma maneira, até a rua. Benedetti, ao contrário, faz uma troca justa. Observa, transforma e devolve nas mesmas proporções o que retirou do cotidiano das pessoas comuns. Nesse sentido, Mansour (ibid.) comenta que:

Ao que se refere à corrente estética, a obra de Benedetti se localiza dentro de uma delas mais importantes da literatura da segunda metade deste século: a urbana e coloquial, que implica o uso de uma linguagem cotidiana, tanto no vocabulário e nos modismos, como na sintaxe. Estes textos parecem, a primeira vista, uma conversa simples, com as palavras e os temas de todos os dias. É esta aparência tão cotidiana a que provoca a identificação imediata dos leitores.(n.p. – tradução nossa)²³

Destacando o mesmo ponto: a aproximação de Benedetti com seus leitores, Glória da Cunha-Giabbai (2000), comenta o compromisso do autor com a representação de sujeitos comuns:

A diferença dos personagens e leitores de outros escritores, que às vezes existem somente num microcosmo, real ou literário, em relação aos de Benedetti é que estes surgiram de outra sorte de “boom”, de uma explosão silenciosa na ficção paralela à realidade e que manteve suas criações literárias estreitamente unidas à sociedade da que são produtos. A troca que foram experimentando os personagens é a mesma do autor e dos leitores, explicando-se assim a relação tão especial e única que une Benedetti com os leitores-seus-próximos, pois se apoia no amor por quem lhe tem sido fiel na defesa literária de uma mediocridademal entendida. Esta lealdade crescente conseguiu aproximar, em cumplicidade e identificação, as nações da Hispanoamérica da Espanha e do mundo, ao mostrar-lhes que a região não é somente fonte do exótico, mas também da simplicidade, da rotina e da

²²Una manera de auscultar esa coherencia puede definirse en primera instancia por la negación. La negativa - sostenida en tantos años de ejercicio crítico- a adoptar comportamientos de la academia, la negativa a embanderarse con corrientes o métodos críticos, aun los afines a su ideología o sus intereses, y la negativa a utilizar un lenguaje profesional -el cuidado medido de no incurrir en jerga alguna- al escribir sus artículos y ensayos. Estas ausencias están muy lejos del desconocimiento teórico y la prescindencia bibliográfica. Benedetti sabe que «no hay crítica sin biblioteca», pero reivindica el derecho a ejercitar con «irrestrita libertad, mi capacidad interpretativa y esclarecedora» (MANSOUR, 2000, n.p.)

²³En lo que se refiere a la corriente estética, la obra de Benedetti se ubica dentro de una de las más importantes de la literatura de la segunda mitad de este siglo: la urbana y coloquial, que implica el uso de un lenguaje cotidiano, tanto en el vocabulario y los modismos, como en la sintaxis. Estos textos parecen, a primera vista, una conversación sencilla, con las palabras y los temas de todos los días. Y es esta apariencia tan cotidiana la que provoca la identificación inmediata de los lectores.(MANSOUR, ibid., n.p.)

solidão de seres urbanos descendentes de estruturas sociais e políticas similares. (CUNHA-GIABBAI, 2000, n.p – tradução nossa)²⁴

Outro ponto que merece destaque nas escolhas narrativas de Benedetti é a preferência do autor pela primeira pessoa. Os personagens narradores são dotados de voz por Mario por variadas formas, como podemos verificar nos exemplos que seguem: em *La Treguatemos* acesso ao discurso em primeira pessoa do protagonista Martín Santomé, através de um diário:

Lunes, 11 de febrero

Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estaren condiciones de jubilarme. Debe hacer por lo menos cinco años que llevo este cómputo diario de mi saldo de trabajo. Verdaderamente, ¿preciso tanto el ocio? Yo me digo que no, que no es el ocio lo que preciso sino el derecho a trabajar en aquello que quiero. ¿Por ejemplo? El jardín, quizá. (BENEDETTI, 2000d, p. 9)²⁵

Em *Primavera com uma esquina rota*, há um intercâmbio de vozes que narram sob diferentes perspectivas as experiências e os efeitos do exílio

Hoy estuve mirando detenidamente las manchas de la pared. Es una costumbre que viene de mi infancia. Primero imaginaba rostros, animales, objetos, a partir de esas manchas; luego, fabricaba miedos y hasta pánicos en relación a ellas. De modo que ahora es bueno convertirlas en cosas o caras y no sentir temor. (idem. 1983, p. 33)²⁶

Em *Gracias por elfuego*, o protagonista Romón Budinõ é o porta-voz rebelde de uma sociedade fadada ao fracasso e marcada pelas injustiças sociais

Sí, efectivamente, le da mucha rabia. ¿Por qué jamás meterá la manteca en la heladera? Prefiero comer la tostada al natural, antes que echarle encima esa porquería. Hoy la tostada tiene gusto de hostia. No comungo desde mil

²⁴A diferencia de los personajes y lectores de otros escritores, que a veces existen sólo en un microcosmos, real o literario, los de Benedetti surgieron de otra suerte de «boom», de una explosión silenciosa en la ficción paralela a la realidad y que mantuvo sus creaciones literarias estrechamente unidas a la sociedad de la que son productos. El cambio que han ido experimentando los personajes es el mismo del autor y de los lectores, explicándose así la relación tan especial y única que une a Benedetti con los lectores-sus-prójimos pues se apoya en amor por quien le ha sido fiel en la defensa literaria de una mediocridad mal entendida. Esta lealtad siempre en aumento ha logrado acercar, en complicidad e identificación, las naciones de Hispanoamérica a España y al mundo, al mostrarles que no es sólo cuna de lo exótico sino también de la simplicidad, la rutina y la soledad de seres urbanos descendentes de estructuras sociales y políticas similares. (CUNHA-GIABBAI, 2000, n.p.)

²⁵ Segunda-feira, 11 de fevereiro.

Faltam apenas seis meses e vinte e oito dias para que eu esteja em condições de me aposentar. Deve fazer no mínimo cinco anos que mantenho este cálculo diário de quantos dias de trabalho me restam. Verdadeiramente, preciso tanto do ócio? (BENEDETTI, 2011, p. 7)

²⁶Hoje estive olhando fixamente as manchas da parede. É um costume que trago de infância. Primeiro imaginava rostos, animais, objetos, a partir dessas manchas, depois, fabricava medos e até pánicos em relação a elas. De modo que agora é bom convertê-las em coisas ou caras e não sentir temor. (BENEDETTI, 1983, p. 33 – tradução nossa)

novecientos veintinueve, en la Iglesia de Punta Carretas. Era lindo el fondito en la casa de la abuela. Desde allí se veía el Buen Trato. Los curas jugando al fútbol, con las sotanas tan arremangadas que parecían unos bombachudos. Los curas jugando fútbol y los asaltantes huyendo de la penitenciaría. El poder y la gloria. Carne y espíritu. Dios y el Diablo. (idem. 2000e, p. 61)²⁷

Em *La borra de café*, Benedetti narra as descobertas da infância e da adolescência através do narrador Claudio, ao qual dá um especial tom de ironia e descontração

La casa de calle Capurro tenía un olor extraño. Según mi padre, olía a jazmines; según mi madre, a ratones. Es probable que ese conflicto haya desorganizado mi capacidad olfativa por varios lustros, durante los cuales no podía distinguir entre el perfume de violetas y el olor de azafrán, o entre la emanación de la cebolla y el vaho de las inhalaciones. (idem. 1992, p. 20)²⁸

Em *¿Quién de nosotros?*, conforme já comentado em discussão anterior, o escritor traça um jogo narrativo bastante peculiar. Temos acesso à mesma história contada pelos três protagonistas: Alicia, Miguel e Lucas, por meio de recursos narrativos distintos. Conhecemos a versão de Miguel, por meio do diário da personagem:

Muchas veces me he interrogado en este cuaderno acerca de mí mismo. La estricta verdad es que he ido limitando mis aspiraciones. Hubo un tiempo en que me creí inteligente, bastante inteligente; era cuando obtenía asombrosas notas en el liceo y mis padres suspendían por un instante su insoluble conflicto para mirarse satisfechos y abrazarme, conscientes de que iba camino de convertirme en una buena inversión. (idem. 2000c, p. 16)²⁹

A versão de Alicia nos é apresentada por intermédio de uma carta que a personagem escreve para seu marido Miguel

Querido:

Me he decidido. ¿Hubiera sido mejor discutir lo frente a frente, con la mayor serenidad posible? Tal vez, pero no importa. Podría decirte, claro, que las mujeres somos todas cobardes, pero la única verdades que no hubiera podido enfrentar tu aturdimiento. En definitiva, ésta es la revelación: No puedo más,

²⁷ Sim, efetivamente fica com muita raiva. Por que nunca põe a manteiga na geladeira? Prefiro comer a torrada sem nada a passar essa porcária. Hoje a torrada tem gosto de hóstia. Não comungo desde 1929, na Igreja de Punta Carretas. Era lindo o quintalzinho da casa da vovó. Dali se via o fundo da igreja e também o fundo da carvoaria O Bom Trato. Os padres jogando futebol, com as batinas tão arregaçadas que pareciam uns bombachudos. Os padres jogando futebol e os assaltantes fugindo da Penitenciaría. O poder e a glória. Carne e Espírito. Deus e o Diabo. (BENEDETTI. 2005, p. 61)

²⁸ A casa da rua Capurro tinha um cheiro estranho. Segundo meu pai, cheirava jasmim; segundo minha mãe, a ratos. É provável que esse conflito tenha desorganizado minha capacidade olfativa por várias décadas, durante as quais não podia distinguir entre o perfume de violetas e o cheiro de açafrão, ou entre a emanção da cebola e o vácuo das inalações. (BENEDETTI. 1992, p. 20 – tradução nossa)

²⁹ Muitas vezes me perguntei nesse caderno sobre mim mesmo. A estrita verdade é que fui limitando minhas aspirações. Houve um tempo em que me julguei inteligente, bastante inteligente; era quando obtinha notas incríveis no colégio e meus pais suspendiam por um momento seu insolúvel conflito para se entreolharem satisfeitos e me abraçar, conscientes de que eu estava no caminho para me tornar um bom investimento. (BENEDETTI. 2007, p. 13)

me voy con Lucas. (ibid., p. 75)³⁰

A versão de Lucas, finalmente, nos chega por um conto escrito pela personagem. Mario coloca inúmeras notas de rodapé, nas quais a personagem explica a realidade por detrás de seu conto.

Por primera vez en los últimos años, deliberadamente quiso evocar su aspecto.¹

—

¹En todos los cuentos que he escrito puedo reconocer, adiferencia de mis pobres críticos, una tajada de realidad. A veces se trata de mi propia realidad, otras de la ajena pero siempre escribo a partir de algo que acontece. (ibid. p. 87)³¹

Nesta última citação, Benedetti parece revelar seu próprio fazer poético. Escrever a partir de algo que acontece. Nos fragmentos apresentados, pudemos perceber a recorrência da primeira pessoa enquanto voz narrativa nas obras de Benedetti, isso acontece também em seus contos e em sua poesia.

Benedetti lança mão de uma técnica narrativa que começa a aparecer no romance contemporâneo, trata-se da técnica do *Contraponto*, inaugurada pelo escritor inglês Aldous Huxley na obra “Contraponto” de 1928. Tal técnica consiste na elevação da primeira pessoa do romance e o desaparecimento, ou ofuscamento, do narrador: o leitor tem acesso aos fatos narrativos pelo que conta ou pelo que faz o próprio personagem, sem a mediação do narrador típico narrando os acontecimentos em terceira pessoa. Nesse tipo de romance, é possível se ter acesso aos fatos narrativos por meio de mais de um narrador, ou seja, como acontece em “Primavera con una esquina rota” ou em *¿Quién de nosotros?* o leitor recebe a história desde diferentes pontos de vista. Todos os fragmentos das obras do uruguaio apresentadas acima servem de amostras dessa técnica, que além de contemplar o que diz respeito à voz narrativa, também permite que haja uma simultaneidade de tempos e espaços distintos no romance, como acontece em *¿Quién de nosotros?* de forma explícita.

³⁰ Querido:

Eu me decidi. Teria sido melhor discutir isto frente a frente, com a maior serenidade possível? Talvez, mas não importa. Poderia lhe dizer, claro, que as mulheres somos todas covardes, mas a única verdade é que eu não conseguiria enfrentar o seu atordoamento Definitivamente, está é a revelação: Não posso mais, vou embora com Lucas. (BENEDETTI. 2000c, p. 75)

³¹ Pela primeira vez quis evocar seu aspecto.¹

¹Em todos os contos que escrevi, posso reconhecer, diferente dos meus pobres críticos, uma carga de realidade. Às vezes se trata da minha própria realidade, as vezes da realidade alheia, mas sempre escrevo a partir de algo que acontece. (ibid., p. 82)

Em *O grau zero da escritura*, Barthes (2004) discute o uso da primeira pessoa pelos escritores. O teórico afirma que o uso da terceira pessoa narrativa distancia o leitor da ação, criando uma espécie de ilusão de objetividade e gerando um status de descritível ao mesmo tempo em que aponta o falseamento da arte, enquanto que a primeira pessoa aproxima o texto das tensões existenciais da realidade. O pacto que se encerra no texto escrito em primeira pessoa entre leitor e narrador é mais significativo, tangendo uma espécie de cumplicidade.

Em Mario Benedetti, é possível perceber a recorrência do que Barthes comenta sobre o “eu” narrativo:

Menos ambíguo, o “eu” é por isso mesmo menos romanesco: conseqüentemente, é, ao mesmo tempo, a solução mais imediata quando a narrativa fica aquém da convenção [...], e a mais elaborada, quando o “eu” se coloca além da convenção e tenta destruí-la, remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confidência. (2004. p. 137)

Diferentemente, o “ele” romanesco para Barthes (ibid.), assegura para o escritor a possibilidade de manter o mundo da maneira que ele quer, o mesmo não é possível quando a narrativa parte de um “eu”, pois este pressupõe um passado e uma verdade de experiência.

Partindo desses pressupostos e lembrando o que foi dito sobre o compromisso de Benedetti com uma realidade, não é difícil encontrar os motivos que fazem o autor escolher sempre pelo “eu” narrativo. Porém, o “eu” de Benedetti não é dotado de uma voz de verdade e razão conforme comentamos no início deste capítulo. Os personagens narradores quase sempre estão em diálogo com o mundo em busca de respostas e soluções para seus conflitos internos. O narrador de Benedetti é o típico homem pós-moderno, que participa de uma instabilidade de certezas sobre ele mesmo, sobre a vida e o mundo. Como afirma Sylvia Lago:

O discurso literário de Benedetti se apresenta como uma grande unidade onde confluem de modo ímpar valores estéticos e éticos conformando um corpus poético de particular profundidade e originalidade. [...] Literatura como “ato social”, pois, é aquela que o artístico é consubstancial à problemática essencial do homem e adquire, no mesmo ritmo que sua época, uma função modificadora e elucidativa. (apud. ORTIZ, 2000, n.p.)³²

Mesmo consciente das inúmeras maneiras de produzir as obras e da possibilidade de alternar por elas, Benedetti parece manter-se fiel a seu leitor, na medida em que produz seus textos de maneira que o oportuniza participar de sua narrativa, convidando-o a adentrar em seu

³² el discurso literario de Benedetti se presenta como una gran unidad donde confluyen de modo impar valores estéticos y éticos conformando un corpus poético de particular hondura y originalidad. [...] Literatura como «acto social», pues, es donde lo artístico es consubstancial a la problemática esencial del hombre y adquire, a ritmo con su época, una función modificadora y elucidante. (LAGO apud ORTIZ, 2000, n.p.)

texto e significá-lo, completá-lo. Certamente, a interrogação é um dos recursos que o escritor lança mão para chamar o leitor para dentro da sua obra. José Carlos Rovira (2000) comenta que “A interrogação no autor [...] forma parte de sua maneira de indagar no universo, em suas estruturas secretas, em sua determinada busca pela verdade. A pergunta benedettiana é, além disso, geralmente uma insinuação da resposta.”³³ Um escritor que insere questionamentos, diretos ou indiretos, em sua obra, se despe de uma voz de autoridade, assume a incompletude de seu texto e pede ao leitor para participar do processo de acabamento da obra.

Os questionamentos de Benedetti não são retóricos. Exigem de fato uma resposta, uma postura do leitor que é capaz de mudar todo o jogo interpretativo que se segue depois dessa escolha. Um escritor que questiona assume correr riscos. Neste questionamento de Lucas, em *¿Quién de nosotros?*, sobre os efeitos que o comportamento de Alicia causava em Miguel na época em que ela ainda não havia escolhido se manteria o romance com ele ou com o amigo: “¿Acaso sería posible discernir, en su etapa de Claudia, cuánto había aportado ella efectivamente en actitudes, qué inconscientes subterfugios usaba él para persuadirse de una imagen probablemente falsa?”³⁴ (BENEDETTI, 2000c, p. 88) As respostas que podem surgir de tal questionamento são capazes de modificar a leitura da obra. Se o leitor opta em acreditar que Claudia (Alicia) não fizera nada para convencer os amigos sobre sua personalidade, além de ser ela mesma, ela se transforma imediatamente em vítima da leitura dos dois homens sobre ela, vítima do que ela foi transformada por eles e não cabe a pena por Miguel, tão pouco por Lucas. Porém, se o leitor responder ao questionamento de Lucas, acreditando que Alicia era consciente do efeito que causava nos dois homens e que seu comportamento e suas atitudes eram premeditados para envolver Miguel e Lucas naquele triângulo amoroso, o que não cabe é a pena por Alicia, e quem se transformaria em vítimas seriam Miguel e Lucas.

O que tentamos comprovar com isso é que Benedetti assume o compromisso com a realidade do ponto de vista humano, olhando de frente, jamais de cima ou assumindo a postura de Deus para falar e determinar seus personagens. Cabe ao leitor tecer os julgamentos e completar as interpretações sobre os fatos e as personagens.

Em *La Tregua* os questionamentos do protagonista Martín Santomé são ainda mais recorrentes. Martín tem quase cinquenta anos, a princípio não caberia a um homem dessa

³³la interrogación en el autor [...] forma parte de su manera de indagar en el universo, en sus estructuras secretas, en definitiva en su búsqueda de la verdad. La pregunta benedettiana es además generalmente una insinuación de la respuesta. (ROVIRA, 2000, n.p.)

³⁴Acaso sería posible discernir, en su fase de Claudia, o quanto ela tinha contribuído efetivamente em atitudes, que subterfúgios inconscientes ele usava para se convencer de uma imagem provavelmente falsa? (BENEDETTI, 2007, p. 63)

idade tantos questionamentos sobre a vida, sobre o futuro, sobre o amor, pois há um senso comum de que aos cinquenta o homem parece gozar de uma plenitude de certezas que a experiência proporciona. Porém, Benedetti desconstrói completamente essa crença e desenha seu protagonista extremamente confuso e incerto. Os conflitos de Martín são cotidianos, simples, mas que quando questionados tiram o personagem da mediocridade. Usamos a palavra “mediocre” para aludir ao ensaio de GraciaMaría Morales Ortiz (2000) sobre os personagens benedettianos. A autora classifica como personagem medíocre aquele que “nos apresenta a imagem do homem alienado, sem sinais de identidade, devorado pela força homogeneizante da sociedade; em nosso momento histórico é precisamente a classe de pequenos burgueses a mais propensa a deixar arrastar-se para este terreno “coisificante” e anulador.”³⁵ (n.p. – tradução nossa) À primeira leitura, muitos personagens de Benedetti estão exatamente nesta posição, como é o caso de Martín Santomé(menos por ser burguês), o que os tira, os salva dessa mediocridade é justamente os questionamentos que fazem sobre si mesmos, pois estes dotam o sujeito de identidade, retiram da “força homogeneizante da sociedade”, fazem-no se perceber como sujeitos. Na medida em que faz seu leitor participar do seu texto enquanto entidade responsivadesse questionamentos, Benedetti também faz com que seu texto dialogue com o leitor, quando tais questionamentos refletem seus próprios dilemas, e ao responder ao texto, o leitor responde a si mesmo. Vejamos este momento de reflexão e questionamento de Martín Santomé:

¿Qué sería de mí, en este día, si hace veinte o treinta años me hubiera decidido a meterme a cura? Sí, ya sé, el viento me levantaría la sotana y quedarían al descubierto mis pantalones de hombre vulgar y silvestre. Pero ¿y en lo demás? ¿Habría ganado o habría perdido? No tendría hijos (creo que habría sido un cura sincero, ciento por ciento casto), no tendría oficina, no tendría horario, no tendría jubilación. Tendría Dios, eso sí, y tendría religión. Pero ¿es que acaso no los tengo? Francamente, no sé si creo en Dios. A veces imagino que, en el caso de que Dios exista, no habría de disgustarle esta duda. (BENEDETTI, 2000d, p. 33)³⁶

Pensar nas possibilidades de ter tido outra vida, de ter feito escolhas diferentes e ter a consciência de que essas escolhas mudariam seu presente, salvam, conforme comentado

³⁵ “nos presenta la imagen del hombre alienado, sin señas de identidad, devorado por la fuerza homogeneizante de la sociedad, y en nuestro momento histórico es precisamente la clase pequeña burguesa la más propensa a dejarse arrastrar hacia ese terreno «cosificante» y anulador.”(ORTIZ, 2000, n.p.)

³⁶ “O que seria de mim, no dia de hoje, se há vinte ou trinta anos me tivesse decidido me ordenar padre? Sim, já sei, o vento me levantaria a batina e ficariam a descoberto minhas calças de homem vulgar e rude, Mas e quanto ao resto? Teria ganhado ou perdido. Não teria filhos (creio que seria um padre sincero, cem por cento casto), não teria escritório, não teria horário, não teria aposentadoria. Teria a Deus, isso sim, e teria uma religião. Mas, por acaso, não tenho aos últimos? Francamente, não sei se acredito em Deus. Às vezes imagino que, caso Deus exista, não haveria de desagradar-lhe esta dúvida. (BENEDETTI, 2011, p. 30)

anteriormente, a personagem de uma massa que apenas vive, cumpre suas tarefas e está destinada a morrer sem glória. Ainda que muitos dos questionamentos da personagem não se transformem em atitudes e não lhe resultem em nada mais que uma enorme frustração sobre sua realidade, dar a um personagem o direito à reflexão é, ao mesmo tempo, reivindicar esse direito enquanto escritor e dar ao leitor o mesmo direito enquanto sujeito participante da sociedade.

Como nos lembra Larre Borges (2000), resgatando as palavras de Benedetti,

Se a arte por si só não derruba tiranias – escreveu uma vez – tem sido, no entanto, através da história, um elemento nada depreciável enquanto sua capacidade de converter imagens em cor, em assertivo pensamento, certos princípios norteadores dos povos”. Apostando nessas “verossímeis possibilidades de salvação” que promete o branco móvel da cultura, Benedetti colocou seu talento e sua desmedida – germânica – capacidade de trabalho para exigir das palavras todo seu imprevisível e incalculável poder. (BORGES, 2000, n.p. – tradução nossa)³⁷

A insistência com que temos destacado o culto que Benedetti mantinha com a sociedade no sentido de retratar uma realidade com apontes de reflexão e até certa esperança não é em vão. O autor concorda com a concepção de uma literatura refletora da realidade de uma época, contudo, afirma que a realidade quando transformada em palavra é resignificada, aclarada e, muitas vezes, se transforma em outra.

1.3 A literatura como representação do sujeito.

Seria uma tarefa fácil discutir o conceito de amor na literatura tomando-a enquanto arte pela arte, descompromissada com a realidade de uma sociedade. Por isso, aqui, encontramos na literatura o objeto de estudo para analisar a concepção de amor de uma sociedade, neste caso a contemporânea, latino-americana. Dessa maneira descartamos o idealismo que vê a literatura como produto autônomo, que independe de seu contexto histórico e social. Consoante Facina (2004) e Barthes (2004), entendemos também, que um escritor é sempre produto deste contexto histórico social, e que mesmo que escreva sobre temas universais e atemporais, sua capacidade criativa e seu ponto de referência estará sempre limitada ao condicionamento de seu tempo e de seu espaço. (FACINA, 2004, p. 11 e 12).

³⁷“Si el arte por sí sólo no derriba tiranías -escribió una vez- ha sido, sin embargo, a través de la historia, un elemento nada despreciable en cuanto a su capacidad de convertir en imágenes, en color, en certero pensamiento, ciertos principios rectores de los pueblos”. Apostando a esas «verosímiles posibilidades de salvación» que promete el blanco móvil de la cultura, Benedetti puso su talento y su desmedida -germánica- capacidad de trabajo para exigir a las palabras todo su imprevisible e incalculable poder. (BORGES, 2000, n.p.)

Concebendo a arte literária, portanto, como produto cultural de um tempo e de um lugar, vale a pena refletirmos um pouco sobre o que estamos entendendo por “cultura” e “cultural”.

Adriana Facina (2004) nos traz que:

(...)“cultura” diz respeito a fatos intelectuais, artísticos e religiosos, implicando necessariamente realizações. O conceito refere-se a produtos humanos, tais como obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, através dos quais se traduz a individualidade de um povo. Diferente de civilização, portanto, é um conceito que delimita e que dá ênfase às diferenças nacionais e às identidades particulares de grupos. (2004, p. 12)

A autora ainda comenta que a partir do movimento romântico, “a cultura passou a ser associada à vida interior, à subjetividade, às singularidades individuais, expressando-se nas ‘obras do espírito’, em especial as artes e a literatura.” (ibid., p.15). A partir daí se pensa no sujeito como produtor e modificador da cultura de um povo, que será a expressão de suas individualidades. “Cada povo teria um espírito, um gênio próprio, que se expressaria nas realizações individuais nos campos artístico, intelectual e moral tomadas em seu conjunto.” (ibid., p. 16)

Neste caso, não priorizaremos as diferenças no que diz respeito ao amor, ainda que, evidentemente existam, tais diferenças não são tão expressivas, podendo ser analisadas de uma maneira mais geral. Dessa maneira, tomaremos a literatura de Mario Benedetti como representação de uma cultura ocidental contemporânea, seguindo não somente a visão idealista de cultura, tampouco a visão capitalista, mas uma terceira, uma confluência entre as duas, sobre a qual discutiremos pouco adiante. Facina afirma que “a visão idealista acerca da cultura a vê como uma esfera completamente autônoma em relação às outras dimensões da vida humana, regida por regras próprias” (ibid., p. 18). Essa visão concebe, portanto, a cultura como algo homogêneo e ponto pacífico da sociedade.

Em geral, essa perspectiva idealista está associada a uma valorização da cultura como esfera mais “nobre” da atividade humana, seja quando se analisa a “alta cultura”, tomando a erudição e os padrões de gosto das camadas elitizadas da sociedade como superiores, seja quando se fala em “cultura popular” como expressão da verdadeira “essência de um povo”, de suas “raízes” mais profundas. (FACINA, 2004, p. 18)

No entanto, tanto na visão idealista, quanto na perspectiva materialista, o sujeito é concebido como produtor e mantenedor de sua cultura. Da perspectiva materialista, nos interessa a crítica de Lukács (1981) à concepção de que se o capitalismo fragmenta e coisifica a vida e as experiências humanas, o papel das artes estaria em reconstruir a totalidade com suas contradições, avançando além de sua aparência superficial. Lukács(ibid.) acreditava que

somente a literatura realista era capaz de garantir essa tarefa da arte na medida em que retratava em seus personagens os sujeitos típicos, e expunha as contradições do pensamento retificado. Porém, o estudioso (ibid.), na ferrenha defesa ao realismo, se opunha a arte de vanguarda e defendia um modelo de romance realista do século XIX, o qual não condizia com o momento histórico vivido pelos escritores do século XX, de modo que a ampliação do pensamento de Lukács feita pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1979), que nos interessa quando este concorda com Lukács que apenas a literatura realista seria capaz de executar a função da arte, de representar os conflitos dos sujeitos sociais do capitalismo, porém discorda do pensador ao afirmar que tal literatura não deve seguir modelos pré-estabelecidos por um passado remoto. A literatura de Mário Benedetti contempla o que Brecht defende sobre literatura e realidade. Pois, como dito anteriormente, Benedetti jamais perdera de vista o papel social da literatura, jamais negara ou se opusera a tal função, porém não esteve preso, em absoluto, a nenhuma forma de arte pré-determinada, a reinvenção do fazer literário esteve sempre presente na trajetória de Benedetti, ainda que obviamente estivesse submetido a influências do passado literário.

Voltando à discussão sobre literatura e sociedade, Raymond Williams (apud. FACINA, 2004) nos conta que as discussões modernas sobre Literatura e Sociedade são norteadas por três grandes ênfases:

A primeira ênfase procura basear-se em dados considerados vagamente como “estéticos” ou “psicológicos”, tomando as condições sociais apenas como interferências que modificam o movimento da cultura humana, visto como constante, em determinados momentos da história. As análises características dessa tendência seriam plenas abstrações e conceitos *a priori*, tais como o de “instinto estético”. Na segunda ênfase, definida pelo estudo de elementos sociais em obras de arte, os “fatos” básicos ou a “estrutura” básica de uma dada sociedade e/ou período são aceitos ou são estabelecidos por análise geral, e seu “reflexo” nas obras concretas é mais ou menos diretamente identificado. Já a terceira ênfase envolve uma percepção mais complexa, na qual a análise dos elementos sociais em obras de arte engloba o estudo das relações sociais. Assim, a ideia de reflexo é substituída pelo conceito de mediação. (FACINA, 2004, p. 22-23)

Certamente, as representações do que seja amor em Mario Benedetti dizem respeito a essa última ênfase, na qual a percepção pessoal do artista é mediadora da realidade. Nas palavras do próprio Benedetti (2000), é possível perceber essa concepção de literatura e sociedade, o escritor afirma que “a realidade é transformada pela palavra”, a palavra, neste caso é o próprio artista. “A ideia de mediação problematiza a teoria do reflexo, pois pretende expressar um processo ativo. Como proposição geral, o uso do termo “mediação” aponta para

o fato de que a realidade social não está refletida diretamente na arte, pois passa por um processo que altera seu conteúdo original.” (FACINA, 2004, p. 24). Em confluência, retomamos o que afirma Eduardo Nogueira: “Benedetti utiliza um realismo participante e ativo. Não se limita a mostrar a realidade, e sim se impregna pessoalmente dela, levando consigo o leitor.” (NOGADERA apud COSU, 2000, n.p.)³⁸

Tal posição ativa de Benedetti frente à realidade é o que nos oportuniza desvendar em sua obra além de uma representação social do que seja amor, também uma concepção própria e peculiar, advinda de suas percepções e experiências. Depois de confrontar teorias e ideias sobre o sentimento, procuraremos revelar uma teoria benedettiana do que seja o amor.

Vale lembrar, conforme cita Facina (2004), que a literatura não é completamente um espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo é nesta ruptura que entra a mediação e a visão de mundo do artista. (p. 25)

Ela (a literatura) expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam. Nesse caso, analisar visões de mundo e ideias transformadas em textos literários supõe investigar as condições de sua produção, situando seus autores histórica e socialmente. (FACINA, 2004, p. 25)

É nisto que reside a diferença entre o sociólogo e o poeta. Enquanto o primeiro se limita a retratar a realidade exatamente como ela se apresenta, o segundo, ao retratá-la dá a ela novos e particulares significados.

É claro, que as visões de mundo dos artistas não são completamente individuais, e se fossem não serviriam para os estudos sociológicos. Há nelas, por certo, toda a carga de um passado, de um presente, de um espaço. Há, ainda mais determinante que tudo, as limitações do artista em ser humano. No mesmo sentido que apresentamos o envolvimento de Benedetti com sua realidade e seu povo, conforme afirma Rosenvinge (2009), o autor sabia que seu lugar estava entre aqueles de quem falava, que eram os mesmos para quem falava.

Mario nunca deixou de estar convencido de que uma das obrigações da poesia (literatura) é não esquecer os que não a leem por estarem ocupados demais em buscar algo para comer, ou em fugir de quem os persegue, ou em tentar não render-se à dor, à cadeia, as perseguições de todo tipo. (p. 33)

³⁸ “Benedetti utiliza un realismo participante y activo. No se limita a mostrar la realidad, sino que se interna personalmente en ella, llevando consigo al lector” (NOGADERA apud COSU, 2000, n.p.)

Podemos classificar nossos pressupostos sobre o fazer literário de Benedetti e sua postura ante seu fazer literário na visão do sociólogo Lucien Goldmann (1967), que pressupõe que:

A ênfase na singularidade do escritor cede lugar ao estudo sociológico, estrutural e genético, cuja "hipótese fundamental" pressupõe que "o caráter coletivo da criação literária provém do fato de as *estruturas* do universo da obra serem homólogas às *estruturas* mentais de certos grupos sociais". Os grupos estruturam na consciência de seus membros uma "resposta coerente" para as questões colocadas pelo mundo circundante. Essa coerência (ou visão do mundo) é elaborada pelo grupo social e atinge o máximo de articulação através da atividade imaginativa do escritor. A obra, assim, permite ao grupo entender mais claramente suas próprias idéias, pensamentos, sentimentos. Esta é a função da arte: favorecer a "tomada de consciência" do grupo social, explicitar num grau extremo a "estrutura significativa" que o próprio grupo elaborou de forma rudimentar para orientar o seu comportamento e a sua consciência. (apud. FREDERICO, 2005, n.p.)

Ou seja, a abordagem de Goldmann prevê que os indivíduos constroem suas visões de mundo através das experiências coletivas de um grupo social e o que é retratado na literatura é justamente o produto desta construção coletiva.

A sociologia de Goldmann (1967) se opõe a visões psicanalíticas da literatura, como a de Freud, por exemplo, que concebe esta arte como produto de um processo inconsciente desencadeado como resposta aos fatores recalcados pela consciência. Para ele, a produção de cultura, e está aí a literatura, é resultado coerente e consciente da busca da consciência por esclarecimentos. Diferente da psicanálise, que se baseia inteiramente em um passado, a visão do sociólogo (idem.) prevê também um presente e um futuro.

Goldmann (ibid.), assim como Lukács (2000), coloca como critério de avaliação da criação literária a coerência perseguida pelo artista, que como já pudemos perceber, é perseguida por Benedetti. Esse critério remete a uma concepção de arte encontrada em Kant, que afirma que "a definição da obra válida como tensão ultrapassada, num *plano não conceitual*, entre a *extrema unidade* e *extrema riqueza*, entre de uma parte a multiplicidade de um universo imaginário complexo e, de outra parte, a unidade e o rigor da criação estruturada" (GOLDMANN, 1967). O sociólogo retifica essa conceituação baseando-se em Hegel que concebe a unidade como resultado de fatores sociais e históricos, e não atemporal.

O estruturalismo genético abre, assim, o caminho para se estudar a correspondência entre a unidade expressa pela criação cultural e a evolução da estrutura de uma determinada sociedade, a unidade entre as estruturas mentais ou categorias que organizam a consciência empírica dos grupos sociais e o universo imaginário criado pelo artista. Importante ressaltar aqui o papel de *mediação* atribuído às visões de mundo das classes sociais: são

elas que se interpõem entre a vida econômica da sociedade e as criações culturais. (apud. FREDERICO, 2005, n.p.)

Sendo assim, podemos perceber na literatura de Benedetti a representação de amor de um determinado grupo social, influenciada por questões de território e de tempo, mediadas pela visão do mundo do autor. Essa representação precisa ser, necessariamente, e é, como veremos em capítulos posteriores, coerente. Contudo, baseando-nos na concepção de literatura e sociedade de Goldmann (ibid.), podemos estar seguros de que estamos observando um objeto autêntico ao analisar a obra de Benedetti para identificar representações contemporâneas de amor, pois “uma sociologia da literatura objetiva o estudo de estruturas significativas presentes nos grupos sociais – o substrato social que confere a unidade à obra literária.” (GOLDMANN, 1967, p. 195)

Não seria, porém, responsável de nossa parte trazer uma discussão sobre literatura e sociedade sem incluirmos nela as contribuições de Antonio Candido para o tema. O crítico escreveu um livro intitulado *Literatura e Sociedade* (2006) no qual discute as relações existentes entre os dois elementos.

No primeiro capítulo do livro, Candido (2006) aparece destacando dois momentos da história da crítica da literatura no que diz respeito a sua relação com a sociedade: no primeiro, existia a convicção de que o valor de uma obra literária estaria diretamente relacionado com o quanto a obra exprimia aspectos reais de uma sociedade, o quanto ela estaria comprometida em refletir a sociedade da maneira mais verificável possível. No segundo momento, o contrário era o que daria valor à obra: quanto mais distanciada e alheia às questões da sociedade, mais cara seria esta literatura. O teórico (ibid.) comenta, no entanto, que nem o radicalismo de uma nem o de outra visão estariam corretos, e no mesmo sentido que Brecht (op. cit.), Lukács (op. cit) e Goldmann (op. cit.), afirma que:

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. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.(CANDIDO, 2006, p. 13)

Cândido avança a discussão referindo-se a um questionamento de Lukács: “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que

medida?" Ou "seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético (...) mas não determinante dele?" (ibid. p. 14) E a partir daí, reflete sobre o trabalho da sociologia da literatura, afirmando que quando se faz crítica literária, a análise consiste em perceber se os fatores sociais atuam apenas como fornecedores de matéria, se servem apenas de veículos para conduzir a realização do valor estético, ou se são determinantes na essência da obra, se são constituintes do valor estético. O teórico comenta que os estudos contemporâneos sobre o tema apontam para esta segunda proposição: procuram identificar nas obras literárias, elementos sociais que sirvam como agentes da estrutura do texto e não como simples matéria registrada pelo trabalho criador, e isso possibilita um estudo que contemple a sociologia presente na literatura ao mesmo tempo em que contemple também a análise puramente literária, aliando as duas para se alcançar os objetivos da pesquisa.

Cândido também apresenta um outro tipo de pesquisa em sociologia da literatura, esta se caracteriza por uma análise que se aprofunda mais nas relações que as duas áreas podem estabelecer. Nesse estudo, os elementos sociais perdem completamente seu caráter ilustrativo e passam a assumir um caráter explicativo:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 2006, p. 16)

Neste nível de estudo, os fatores até então considerados externos à literatura, a matéria por assim dizer, passam a ser internos e constituem o todo do texto literário, não há mais divisões, pois estas se transformaram numa coesão final para o texto. Cândido ressalta, no entanto, que neste tipo de estudo o aspecto sociológico adquire uma autoridade maior do que tinha, mas em compensação “não pode mais ser imposto como critério único, ou mesmo preferencial, pois a importância de cada fator depende do caso a ser analisado. [...] Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra.” (ibid.)

Vale a pena lembrar que é nesta perspectiva que podemos situar também este nosso estudo; uma vez que buscamos desvendar na literatura de Benedetti os elementos sociais de representação do amor, ao mesmo tempo em que procuramos relacionar esses elementos no todo do funcionamento das obras, revelando as peculiaridades de Benedetti ao representar e

conceituar o amor. Nosso intuito não é o de fazer da literatura de Mario uma ilustração do que estamos propondo, mas articulá-la para explicar o funcionamento do amor na sociedade contemporânea. Encontramos apoio nos estudos de Cândido ao confrontar a literatura e a representação de contextos coletivos de determinado espaço e tempo, quando este afirma preposições como a seguinte:

Com efeito, entendemos por literatura [...] fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma "expressão". A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma "comunicação". (CÂNDIDO, 2006, p. 146)

“A literatura é coletiva” e “mobiliza afinidades profundas”, afirma Cândido, neste sentido podemos refletir sobre tudo que já foi dito até agora sobre a literatura benedettiana. Retomemos um ponto importante que diz respeito ao emprego da linguagem de Benedetti e pensemos em sua íntima relação com o modo de tratar o amor.

No capítulo seguinte desta dissertação, partiremos para o estudo do sentimento propriamente dito, mas é importante salientar que o amor evidenciado em Mario Benedetti é coerente com seu modo de escrever, como se verá. A linguagem coloquial e cotidiana do uruguaio pressupõe mais que um compromisso com o aspecto social da sociedade, pressupõe também um compromisso com o que é subjetivo e íntimo desses sujeitos personagens de suas narrativas e poesias. O amor, assim como os problemas e as rotinas, também é deles, também é dessa parcela real que ama e se frustra, que ama, mas é traída, que ama e que mesmo assim trai, é o amor desses que podem ser encontrados em escritórios, filas de banco ou tomando cafés na cafeteria. Benedetti fala de um amor que nasce de interesses mundanos, não de um presente de Eros ou Afrodite. O autor mostra-se coerente e fiel à escolha que faz no emprego da linguagem quando trata de questões da vida dos homens: não só do amor, mas também da morte ou da perda, da família e de seus problemas, enfim, do campo de “afinidades profundas” que existe entre os homens sobre os quais e para os quais decide escrever.

É bastante comum na história da literatura encontrarmos o sentimento amoroso envolto em uma série de adornos e belezas. A literatura, de uma maneira bastante geral, excluiu do grupo de amantes os que não eram belos, fortes ou corajosos. Temos uma influente herança literária sobre a imagem dos amantes autênticos, e tal representação é vinculada ainda hoje em nossa sociedade pela ficção, principalmente em telenovelas e filmes.

Mario Benedetti, por sua vez, parece dizer através de sua escrita que o operário, o funcionário público, o contador, a secretária, o homem mais velho, a mulher casada, todos eles tem direito ao amor: a sofrer por ele e alegrar-se por ele. No próximo capítulo, pretendemos refletir sobre a maneira como o uruguaio colocou o amor na vida de um homem comum, não jovem, não rico, não forte e o fez refletir sobre o sentimento e falar dele.

CAPÍTULO II AMOR, AMOR...

*“La caricia es un lenguaje
Si tus caricias me hablan
no quisiera que se callen”*
Mario Benedetti

Como já afirmado na introdução deste trabalho de pesquisa, a recorrência da matéria “amor” é abundante na literatura benedettiana. Escritor crítico-realista, ousamos defini-lo, o uruguaio não poderia manter-se alheio ao sentimento mais declamado, desejado e procurado, que tem sido um dos sentidos da existência do homem há séculos. Porém, Benedetti também não poderia reservar o direito de amar somente a grandes heróis e belas moças, ao contrário, o escritor escreve sobre os conflitos desencadeados pelo sentimento em pessoas comuns das sociedades, são personagens que podem ser encontrados na padaria ou no metrô, que enquanto aguardam na fila do banco, pensam sobre os efeitos de um amor em suas vidas, pessoas que precisam ir ao trabalho mesmo com o coração partido. São personagens que não precisam de uma noite estrelada, ou do silêncio de uma praça cheirando a flores para chorarem por seus amantes, os personagens de Benedetti choram a caminho do trabalho ou enquanto cuidam de seus filhos. Não precisam ter vinte anos e um corpo belo e saudável para serem o objeto de desejo e amor de outra pessoa, como acontece na novela que discutiremos aqui, *La Tregua*, de 1963.

Nesta obra, Mário dá voz ao personagem Martín Santomé, um homem de 49 anos, funcionário público que está em vias de se aposentar. Santomé é viúvo e tem três filhos – Esteban, Blanca e Jaime – com os quais mantém uma relação distante e pouco amorosa. “Ninguno de mis hijos se parece a mí. En primer lugar, todos tienen más energía que yo. Parecen siempre más decididos, no están acostumbrados a dudar.”³⁹ (BENEDETTI, 2000, p. 11) Em determinado momento da narrativa, começa a trabalhar na mesma repartição pública que ele uma moça chamada Avellaneda, de 24 anos, pela qual se apaixonará e amará, até que ela morra. A história é apresentada através do diário de Martín, no qual escreve praticamente todos os dias, sobre o trabalho, os filhos, a falecida mulher Izabel, os problemas dos amigos e seus próprios problemas. Santomé é um homem bastante reflexivo que jamais se limita a

³⁹ Nenhum dos meus filhos se parece comigo. Em primeiro lugar, todos tem mais energia que eu. Parecem sempre mais decididos, não estão acostumados a duvidar. (BENEDETTI, 2007, p. 13)

simplesmente contar os fatos, ele comenta e se posiciona diante de tudo que narra, deixando transparecer sua subjetividade e configurando-se como um sujeito.

O amor, ao nosso modo de conceber a obra, é o tema principal de *La Tregua*, não porque é o responsável pelo final feliz de Martín ou coisa parecida, mas porque se configura como elemento principal que desencadeia as reflexões do personagem e o fazem sentir-se sujeito novamente, é o amor que devolve algo de pessoal ao funcionário público, que até o aparecimento de Avellaneda existia apenas nas relações públicas e nos posicionamentos que tinha diante de problemas de outros: de seus amigos, de seu trabalho e de seus filhos. Quando se apaixona pela secretária, Martín passa a ter seus próprios problemas e incertezas, duvida de coisas que são suas e passa a protagonizar a própria vida. Ainda que já fosse bastante reflexivo, o amor devolve ao personagem o protagonismo de sua própria vida e de suas próprias reflexões.

O sentimento responsável por deleites e dores dos seres humanos está representado na literatura desde suas primeiras aparições, não só na arte da escrita, mas também em todas as outras o amor está presente, configurando-se, portanto, uma das maiores inspirações dos artistas.

Mas afinal, o que é o amor? Poetas, prosadores, filósofos, psicólogos, sociólogos, muitos tentam desvendar o que é este sentimento que perpassa, de uma forma ou de outra, a vida de todas as pessoas inseridas nas sociedades complexas⁴⁰. Por ser um dos temas centrais da subjetividade humana, é, também, o cerne das narrativas literárias desde suas origens.

Segundo Schoepflin (2004), o amor aparece como tema de reflexão em todos os períodos da filosofia Ocidental. O autor destaca ainda que o ato de amar foi considerado, ao longo da História da Filosofia, como princípio fundamental para a compreensão da natureza humana. Embora tomado como um sentimento universal e antigo, o significado que se atribuiu ao significante “amor” não foi sempre o mesmo, e nem mesmo existia apenas um “amor” - o romântico - como se costuma resumir o sentimento atualmente. O amor se desdobrava e diversas outras relações, diferentes das que comumente chamamos hoje de amorosas, recebiam o mesmo rótulo, porém não o mesmo sentido.

Para Costa (1998), de uma maneira geral, três crenças determinam a ideia dominante sobre o amor: “1) o amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas; 2) o amor é um sentimento surdo à “voz-da-razão” e incontável pela força da

⁴⁰ Tomando o termo a partir da definição de Adorno-Silva (s/a), que chama sociedade complexa aquela “na qual as tecnologias de comunicação são responsáveis pelo ajuste do indivíduo ao mundo” (p. 5).

vontade e 3) o amor é a condição *sinequa non* da máxima felicidade a que podemos aspirar.” (p. 13).

Porém o mesmo autor afirma que o amor, assim como diversos outros elementos culturais, é passível de ser modificado, mantido, ou descartado segundo as necessidades da sociedade: Costa comenta que

o amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento, a medicina, [...] os deuses e as diversas imagens do universo. Nenhum de seus constituintes afetivos é fixo por natureza. Tudo pode ser recriado, se acharmos que assim deve ser, em função do que julgamos melhor para todos e cada um de nós. (1998, p. 12)

Por esse motivo, norteados por essa ideia, é possível pensarmos nas representações sociais e artísticas do que seja amor. Pois, nesta perspectiva, não há nenhuma obrigatoriedade na adoção da concepção de amor que é disseminada em nossa sociedade. Conforme discutiremos no decorrer do capítulo, Mario Benedetti se configura como um exemplo dessa nãoobrigatoriedade quando representa e articula os temas vinculados ao imaginário amoroso de maneira não tradicional, pensando numa tradição literária mais famosa e divulgada.

A mais remota concepção de amor que se pode buscar, consoante Costa (1998), está situada na Grécia Clássica. A erótica concebida por Platão apontava o amor como um impulso que direcionava o homem e a mulher para alguém do sexo oposto ou do mesmo sexo, numa relação integrada entre erotismo e afeto. Em *Banquete* de Platão, datado de mais ou menos 360 anos A.C, temos o discurso de Aristófanes, trazendo uma narrativa sobre a natureza humana e a necessidade do homem de encontrar outro homem para só então sentir-se completo. Aristófanes nos conta que primeiro, os humanos tinham uma forma diferente do que temos hoje, possuíam quatro braços e mãos, quatro pernas e pés e eram homens, mulheres e andróginos. Eram maiores e mais fortes e por esse motivo pensavam ser possível desafiar os deuses, que por sua vez trataram de encontrar uma maneira de os enfraquecer, cortando-os pela metade. É assim que de um se fez dois, e de dois, agora, busca-se fazer um, outra vez:

Assim seccionada a natureza humana, cada uma das metades pôs-se a procurar a outra. Quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de se unirem para sempre. [...] É daí que se origina o amor que as criaturas sentem umas pelas outras; e esse amor tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim resgatar a antiga perfeição. (PLATÃO, 2005, p.122)

Ainda que não passe de um mito, com isso a ideia de “alma gêmea” e “viveram felizes para sempre” encontra um lugar muito confortável nessa narrativa da história da humanidade. Essa ideia de completude é bastante disseminada em nossa sociedade, não é

incomum escutarmos jargões do tipo: “encontrou a tampa da panela” ou “a outra metade da laranja”. Em Mario Benedetti, essa relação, ainda que exista em alguma instância, é problematizada pela subjetivação do sujeito. Pensemos em *La Tregua*: há, primeiro, o personagem dotado de identidade, refletor sobre seu estado de humano, possuidor de uma história que o situa e o faz reconhecer-se no mundo como sujeito; o amor surge não para completá-lo ou dar-lhe o status de ser completo, mas sim como um elemento que também merece reflexão e algum distanciamento. Em Benedetti, o amor nunca é cego. Martín Santomé, o protagonista, por exemplo, declara o seguinte sobre Avellaneda, a moça a qual amar: “Avellaneda tiene algo que me atrae. Eso es evidente, pero ¿qué es?” (BENEDETTI, 2000, p. 43)⁴¹ Ou seja, há antes do amor nascer uma observação e uma reflexão que envolve a pessoa que será objeto do sentimento, o amor não nasce “do nada” como vemos nascer em outros livros e autores.

A representação amorosa em *La Tregua* vai ao encontro do que nos conta Costa (1998) sobre a espontaneidade do sentimento. De acordo com o autor, existe uma forte tendência na história de nossa sociedade em descrever o amor como algo involuntário ou incontrolável, o amor aparece como uma força do destino com a qual não temos a menor chance de lutar e vencer, porém Costa destaca que, de fato, o amor posto em prática desconstrói bruscamente esta idealização. Segundo o sociólogo, além dos sentimentos também lançamos mão de razões e julgamentos no amor. “A racionalidade está tão presente no ato de amar quanto as mais impetuosas paixões. Amar é deixar-se levar pelo impulso passional incoercível, mas sabendo “quem” ou “o que” pode e deve ser eleito como objeto de amor.” (1998, p. 17) O desenho de um amor transgressor e livre de amarras foi feito por um ideal romântico que oculta a verdade de que os amantes, socialmente falando, “são, na maioria, sensatos, obedientes, conformistas e conservadores.” (ibid.)

Porém, paradoxalmente, evidenciar isto na literatura, como faz Benedetti em *La Tregua* e também em *¿Quién de nosotros?* é um ato transgressor e livre de amarras, que se despede de uma ideologia culturalmente instituída e consolidada. Costa ainda comenta que

Sentimo-nos atraídos sexual e afetivamente por certas pessoas, mas raras vezes essa atração contraria os gostos ou preconceitos de “raça”, religião ou posição econômico-social que limitam o rol dos que “merecem ser amados”. Na retórica do romantismo, o amor é fiel apenas à sua própria espontaneidade. A realidade social e psicológica dos sujeitos diz outra coisa. O amor é seletivo como qualquer outra emoção presente em códigos de interação e vinculação interpessoais. (1998, p. 17)

⁴¹Avellaneda tem algo que me atrai. Isso é evidente, mas o que é? (BENEDETTI, 2011, p. 45)

É exatamente como menciona Costa que os amores de *La Tregua* e de *¿Quién de nosotros?* iniciam. Em *La Tregua* Martín Santomé afirma que existem aspectos do comportamento e do corpo de Avellaneda que o agradam conforme podemos perceber no trecho a seguir: “la chica no parece tener tanta gana, pero al menos entendiéndolo que uno le explica; además, tiene la frente ancha y la boca grande, dos rasgos que, por general, me impresionan bien. (BENEDETTI, 2000d, p. 18)⁴² e, neste outro, em que o narrador protagonista escreve exclusivamente sobre a moça, revelando uma análise detalhada sobre seu comportamento e alguns itens de seu corpo

Es bueno tener una empleada que sea inteligente. Hoy, para probar a Avellaneda, le expliqué de un tirón todo lo referente a Contralor. Mientras yo hablaba, ella fue haciendo anotaciones. Cuando concluí, dijo: “Mire, señor, creo que entendí bastante, pero tengo dudas sobre algunos puntos”. Dudas sobre algunos puntos... [...] Después la puse a trabajar en la mesa que está a mi derecha. De vez en cuando le echaba un vistazo. Tiene lindas piernas. Todavía no trabaja automáticamente, así que se fatiga. Además es inquieta, nerviosa. Creo que mi jerarquía (pobre inexperta) la cohibe un poco. Cuando dice: “Señor Santomé”, siempre pestañea. No es una preciosura. Bueno, sonríesablemente. Algo es algo. (ibid. p. 22)⁴³

Em *¿Quién de nosotros?*, Alicia revela que fez “uma escolha” por Miguel, em detrimento de Lucas, o que implica também em uma seleção baseada em algum fator particular, pré-estabelecido nela mesma

A menudo ha pensado, sin alterarte, con tu calma de siempre, que yo quería a Lucas, pero que no podía con mi vergüenza, que me había equivocado eligiéndote y ahora pagaba mi error. Pero era tú el equivocado. Cuando te elegí, y antes de elegirte, me gustabas. Siempre me gustabas. Me gustas aún. (BENEDETTI, 2000c, p. 76)⁴⁴

Voltemos agora à discussão sobre o amor enquanto conceito: Octavio Paz (1993) salienta que o amor clássico não era o mesmo que o contemporâneo: “O amor de Platão não é o nosso. Inclusive pode-se dizer que a sua não é realmente uma filosofia do amor, e sim uma

⁴² A garota não parece ter muita vontade, ao menos entende bem o que alguém lhe explica; além disso tem a testa larga e a boca grande, duas características que, geralmente, me caem bem. (BENEDETTI, 2000d, p. 18 – tradução nossa)

⁴³ É bom ter uma empregada que seja inteligente. Hoje, para testar Avellaneda, lhe expliquei de uma vez só tudo sobre o Contralor. Enquanto eu falava, ela foi fazendo anotações. Quando concluí ela disse: “Olha, senhor, acho que entendi bastante, mas tenho algumas dúvidas sobre alguns pontos”. Dúvidas sobre alguns pontos. [...] Depois a coloquei para trabalhar na mesa que fica a minha direita. De vez em quando a olhava. Tem lindas pernas. Ainda não trabalha automaticamente, de modo que se cansa. Além disso é inquieta e nervosa. Creio que minha hierarquia (pobre experiente) a coíbe um pouco. Quando diz: “Senhor Santomé”, sempre pestaneja. Não é uma preciosidade. Bom, sorri passavelmente. Já é alguma coisa. (ibid., p. 22 – tradução nossa)

⁴⁴ Frequentemente pensou, sem alterar-se, com tua calma de sempre, que eu queria Lucas, mas que não podia com minha vergonha, que me equivoquei escolhendo você e agora pagava meu erro. Mas era você o equivocado. Quanto te escolhi, e antes de te escolher, eu gostava de você. Sempre gostei, gosto ainda. (BENEDETTI, 2000c, p. 76 – tradução nossa)

forma sublimada (e sublime) do erotismo.”(p. 40-41 – tradução nossa)⁴⁵. O autor completa, ainda, que tal forma sublimada de erotismo é universal e pode ser encontrada em todas as sociedades, em qualquer tempo.

Mais ou menos no mesmo sentido, Giddens (1992) apresenta o “amor” como algo inerente ao homem. Em todas as sociedades poderia se encontrar alguma variação desse sentimento, sendo que o traço comum de tais “amores” seria uma atração muito forte por outrem, que relega todas as outras obrigações rotineiras em segundo plano. O sociólogo salienta que essa atração é direcionada a uma única pessoa de cada vez. Da mesma forma pensa Octavio Paz (1993), para ele a distinção entre o amor e o erotismo puro seria que o amor é direcionado para uma pessoa única, composta de corpo e alma:

Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro de duas pessoas, sua atração mútua e os trabalhos e penalidades que devem afrontar para unirem-se (PAZ, 1993, p. 33, 34 – tradução nossa).⁴⁶

Em um sentido contrário, Costa (1998) aponta que o amor não é universal e sim construído pela sociedade ocidental: “O amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento, a medicina (...). Quando dizemos que o amor é universal, estamos dizendo que sabemos reconhecer em experiências emocionais passadas semelhanças ou identidades de experiências amorosas presentes”.(1998, p. 12, 13).

Apesar de não existir consenso sobre a universalidade do sentimento amoroso, parece existir sobre a existência de uma ideia de amor que é difundida socialmente. Para Giddens (1992) e Paz (1992), existe um sentimento amoroso universal e existem, também, ideias sobre o amor que cada sociedade pode construir a seu modo, ou, sendo um pouco mais específicos que os autores, poderíamos arriscar que existem também ideias sobre o amor que cada indivíduo pode construir a seu modo.

“Às vezes a reflexão sobre o amor se converte na ideologia de uma sociedade; então estamos frente a um modo de vida, uma arte de viver e morrer. Diante de uma ética, uma estética e uma etiqueta: uma cortesia, para empregar o termo universal.”(PAZ, 1992, p. 34, 35

⁴⁵El amor de Platón no es el nuestro. Incluso puede decirse que la suya no es realmente una filosofía del amor sino una forma sublimada (y sublime) del erotismo. (PAZ, 1993, p. 40 e 41)

⁴⁶No hay pueblo ni civilización que no posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en los que la anécdota o el argumento – el mito, en el sentido original de la palabra – no sea el encuentro de dos personas, su atracción mutua y los trabajos y penalidades que deben afrontar para unirse. (PAZ, 1992, p. 33, 34).

– tradução nossa)⁴⁷. Como mencionado há pouco, para Costa (1998) não existe o amor universal e sim uma ideia de amor construída, ou seja, todos os três autores concordam que existe uma ideologia do amor construída culturalmente nas sociedades ditas complexas.

De acordo com Rougement (2003), o amor tal qual conhecemos hoje surgiu apenas no século XII e possui características marcadamente ocidentais. A “ideologia” do amor teve seu início na região da Provença quando surge a poesia trovadoresca. Eram composições rimadas, produzidas para serem declamadas/cantadas com o acompanhamento de instrumentos musicais. Foram estes trovadores provençais que

(...) criaram um conceito de amor que não aspirava à realização humana; era o *l'amour de tête*, conhecido também como “amor cortês” (referindo-se à vida e costumes da Corte): sentimento convencional e platônico que consistia fundamentalmente no culto à mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impunha ao apaixonado um código em que as leis de *cortesia* e de *mesura* deveriam ser prioritárias.” (APOLINÁRIO, 2010, p. 59)

Segundo Paz (1992), foi com os trovadores que finalmente surge essa modalidade de amor chamado “cortês”. Ainda sem a indissolubilidade com o erotismo como se verificará mais adiante, mas relacionado a um ideal de vida superior. O autor define como milagroso o surgimento do “amor cortês” no seio de uma sociedade tão reduzida e inexpressiva politicamente (a região não era um grande império, tampouco uma civilização milenar); mas aponta que o local passava por uma grande fecundidade espiritual, o que possibilitou tal criação literária e filosófica.

Foi um anúncio, uma primavera. O século XII foi o século do nascimento da Europa; nessa época surgem o que seriam depois as grandes criações de nossa civilização, entre elas duas das mais notáveis: a poesia lírica e a ideia de amor como forma de vida. Os poetas inventaram o “amor cortês”. O inventaram claro, porque era uma aspiração latente daquela sociedade. (PAZ, 1993, p. 76- tradução nossa)⁴⁸.

O autor aponta ainda que o termo “amor cortês” se refere ao amor praticado na corte em oposição ao amor vilão, das vilas. Enquanto este se refere à cópula e à procriação, aquele é um sentimento elevado, purificado e refinado. É um amor estético, que não visa ao prazer da

⁴⁷ “[...] a veces la reflexión sobre el amor se convierte en la ideología de una sociedad; entonces estamos frente a un modo de vida, un arte de vivir y morir. Ante una ética, una estética y una etiqueta: una cortesía, para emplear el término medieval.” (PAZ, 1992, p. 34, 35).

⁴⁸ Fue un anuncio, una primavera. El siglo XII fue el siglo del nacimiento de Europa; en esa época surgen lo que serían después las grandes creaciones de nuestra civilización, entre ellas dos de las más notables: la poesía lírica y la idea de amor como forma de vida. Los poetas inventaron el 'amor cortés'. Lo inventaron, claro, porque era una aspiración latente de aquella sociedad. (PAZ, 1993, p. 76).

carne e tampouco à procriação. Em pouco tempo esses poetas criaram uma ideia sobre o amor que, em muitos aspectos ainda é vigente, e germinou muitas das formas básicas da lírica ocidental.

Junto com o fim da sociedade provençal, vem o fim da hegemonia da ideia de “amor cortês”. Porém, antes de desaparecer para sempre, a poesia provençal já havia sido disseminada por toda a Europa. Posteriores a ela, várias são as obras em que é possível sentir a influência dessa ideologia amorosa ali surgida, como *Tristão e Isolda* e toda a produção de Petrarca e Dante Alighieri. A tradição deste período logrou chegar até nossos dias, há traços dela nas canções, filmes e em todos os gêneros literários.

Concebido o amor cortês, estava definida a ideologia do amor nas sociedades ocidentais. Os seis séculos que separam o longínquo século XII, início da poesia trovadoresca, até a plena sedimentação da ideia do amor romântico no século XVIII foram de grandes revoluções sociais e culturais. Porém, não desapareceu do imaginário popular e, conseqüentemente, da literatura essa ideia do amor.

A consolidação da mentalidade romântica não rompeu drasticamente com a essência do amor dos Provençais, porém grandes foram as mudanças na forma de se pensar e viver o amor, que passa a ser idealizado e contido, interiorizado; assim como “nas ligações de amor romântico, o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele do ardor sexual”. (GIDDENS, 1992, p. 51). Outra característica distintiva dessa nova mentalidade é a intensificação do descompromisso com os ideais públicos, o amor é algo ainda mais pessoal, individual e compete exclusivamente à subjetividade do indivíduo: (...)

(...) esse imaginário amoroso rompia os laços com o amor cortesão, exclusivamente voltado para a perpetuação do equilíbrio político das casas e linhagens nobres para conservar o prestígio dos senhores aristocráticos, e contribuiu para a difusão da crença no amor como ‘virtude privada’, sem compromissos com ideais públicos. (COSTA, 1997, p. 56).

Fundamentam-se, neste período, as configurações de amor que causariam conflito aos indivíduos dos séculos posteriores. Existe a ilusão do amor eterno e puro, tal qual era o amor cortês, porém, existe a dor de nem sempre ser bem sucedido; pois no amor precisa haver exclusividade da alma e do sexo (fidelidade é a cláusula primordial do contrato amoroso), o amor é atrelado, também, à paixão ardente, o desejo. Portanto, as maiores desgraças para o romântico é a separação e o adultério. O amor romântico também se liga à ideia do casamento e do “felizes para sempre”.

Esta imagem do amor, típica do romantismo, nos é totalmente familiar. Ela domina o imaginário no qual o amor erótico é o signo do supremo bem. Entretanto, apesar de enorme prestígio cultural, o amor deixou de ser puro

momento de encanto para se tornar uma corveia. Quando é bom não dura e quando dura já não entusiasma. (ibid., p. 11).

Refletindo acerca da inserção do sentimento amoroso na sociedade contemporânea (século XX), Costa (1998) teoriza que o amor deixou de ser um meio para acessar a felicidade e passou a ser essencial na aquisição dela. Ou seja, para o homem contemporâneo, não há felicidade sem o amor. Um dos motivos possíveis apontados pelo autor para essa mudança de mentalidade foi a “redução do interesse pela vida pública, praticamente reduzida a questões de mercado, [que] provocou um enorme retraimento dos sujeitos para a vida privada.” (COSTA, 1998, p. 19). Como o amor romântico é individual e subjetivo, ele ganha o imaginário do homem dos nossos tempos. Eva Illouz (2011) aponta que os sentimentos são os personagens centrais do capitalismo e que o advento deste sistema econômico e social “caminhou de mãos dadas com a criação de uma cultura afetiva intensamente especializada” (p. 11).

Costa (1998) afirma que houve, na sociedade capitalista de mercado, mudanças significativas na moral de outrora.

Cercado de violência, competição, frivolidade, superfluidade, egoísmo desenfreado e indiferença, o amor ergueu-se como uma fronteira ou uma trincheira entre o sujeito moral e a barbárie do mercado. [...] Sem a moralidade tradicional, o amor mostra os pés de barro de toda paixão humana. (COSTA, 1998, p. 20)

Ou seja, o amor, para o homem da contemporaneidade, é essencial, porém já não encontra os alicerces morais para ser. Considerando ainda que o ideal de amor vigente é o amor puro e eterno, resta ao homem apenas tentar vivê-lo e se frustrar reiteradas vezes. Frustrado, o homem não entende porque o amor parece tão impossível e muitas vezes traz para si a culpa pelos fracassos amorosos.

Acusamo-nos de narcisistas, egoístas e descomprometidos com o outro. Mas não nos perguntamos se o amor que sonhamos pode sobreviver ao desmoronamento da moral patriarcal e, sobretudo, a nossa paixão pelo efêmero. Ele [o amor] nasceu na 'era dos sentimentos', do gosto pela introspecção e por histórias sem fim de apostas ganhas ou perdidas. Hoje entramos na 'era das sensações', sem memória e sem história. Aprendemos a gozar o fútil, o passageiro [...] em suma, vivemos numa moral dupla: de um lado, a sedução das sensações; de outro, a saudade dos sentimentos. Queremos um amor imortal e data de validade marcada. (COSTA, 1998, pp. 20, 21).

A frustração causada pelo amor é evidente no discurso da personagem Miguel de *¿Quién de nosotros?*. Miguel convive durante todo o período em que esteve casado com Alicia com o fantasma de Lucas, na medida em que acredita que o verdadeiro amor de sua

esposa seria o amigo. Miguel faz uma longa reflexão sobre o matrimônio e outros aspectos de sua vida depois da partida de Alicia, a frustração torna-se evidente na medida em que seu discurso vai avançando, vejamos:

No tengo rencores, no puedo tenerlos, ni para ella ni para Lucas. Pero quiero vivir tranquilo, sin este fantasma que asiste mi trabajo, a mis comidas, a mi descanso. De noche, después de la cena, cuando hablamos de mi oficina, de los chicos, de la nova sirvienta, sé que ella piensa: “En lugar de éste, podría estar Lucas, aquí, a mi lado, y no habría porque hablar”. (BENEDETTI, 2000c, p. 11)

É possível perceber uma auto piedade misturada com uma justificação para o fim do relacionamento, uma tentativa de manter-se menos frustrado e sentir-se menos responsável pelo fim, atribuindo o motivo das desilusões ao sentimento que Alicia mantinha por Lucas. Em “¿Quien de nosotros”, Benedetti retrata o amor numa esfera de alteridade. Nos três discursos, dos três personagens, é recorrente a tentativa de compreender o que o outro sente, justificar-lhes os atos, num movimento de saída de si, porém, no retorno, brota a frustração.

La verdad es que ella y él siempre fueron semejantes, estuvieron juntos en su interés por las cosas – aun cuando discutían agresivamente, aun cuando se agazapaban en largos silencios – y actuaban siguiendo esa espontánea coincidencia que a todos los otros (los objetos, los amigos, el mundo) nos dejaba fuera, sin pretensiones. (ibid., p. 11 e 12)⁴⁹

Na sequência, sem o mesmo entusiasmo e com certo pesar, Miguel fala de sua relação, mais morna e menos impulsiva, com a esposa:

Pero ella y yo somos indudablemente otra combinación, y precisamos hablar. Para nosotros no existe la protección del silencio; casi diría que, desde el momento que lo tenemos, la conversación acerca de las trivialidades propias y ajenas nos protege a su vez de esos horribles espacios en blanco en que tendemos a mirarnos y al mismo tiempo huírnos las miradas, en que cada uno no sabe qué hacer con el silencio del otro. (ibid., p.12)⁵⁰

De acordo com Bauman(2004), o amor, tal qual concebiam gerações anteriores, perde completamente sua hegemonia. A palavra “amor” foi rebaixada a designar diversos tipos de experiências, como as noites avulsas de sexo em que se nomeia “fazer amor”. Não há a distinção entre amar e estar apaixonado. A expressão “eu te amo” nunca foi utilizada com

⁴⁹ A verdade é que ela e ele sempre foram semelhantes, eram unidos pelo interesse pelas coisas – ainda quando discutiam agressivamente, ainda quando se escondiam em longos silêncios – e seguiam mantendo essa espontânea coincidência que mantinha todos os outros (os objetos, os amigos, o mundo) de fora, sem pretensões. (BENEDETTI, 2000c, p. 11 e 12 – tradução nossa)

⁵⁰ Mas eu e ela somos, sem dúvida, outra combinação, e precisamos falar. Para nós não existe a proteção do silêncio; eu quase diria que, a partir do momento que o temos, a conversa sobre as trivialidades próprias e alheias nos protege desses horríveis espaços em branco em que tendemos a olharmos e ao mesmo tempo a desviar os olhares, em que cada um não sabe o que fazer com o silêncio do outro. (ibid. p. 12)

tanta facilidade, pois não há o compromisso de se estar amando realmente para expressá-la. Ou seja, o tipo de amor predecessor foi corrompido e transformado. Porém, os personagens benedettianos parecem não coincidirem com o que afirma Bauman, na medida em que suas frustrações residem na não continuidade do relacionamento amoroso, no rompimento e na não adaptação ao amor que acaba, por qualquer que seja o motivo – diferenças ou mortes – os personagens das novelas estudadas são profundamente marcados pelo fim de uma relação.

O que caracteriza os relacionamentos da contemporaneidade, no entender de Bauman (2004), é a fluidez. O autor apresenta que a predominância nos relacionamentos, atualmente, é a banalização do amor “verdadeiro”. O que se tem, na maioria das vezes, é algo descrito por ele como uma simples paixão e não amor tal qual fora em períodos anteriores. Pois apaixonar-se é algo “recorrente, passível de repetição, que inclusive nos convida a segundas tentativas.” (BAUMAN, 2004, p.19).

Os relacionamentos são tratados como mercadorias, se não satisfazem, são substituídos por outros, do mesmo modo que os produtos eletrônicos, carros etc. O sociólogo aponta, também, que existem, ainda, os relacionamentos “de bolso” cuja utilidade é prática e a duração é extremamente efêmera. É do tipo que se usa; quando não serve mais, é guardado para se usar na posterioridade. Já que o amor como o de outrora não satisfaz mais, quando a “qualidade o decepciona, você procura a salvação na quantidade. Quando a duração não está disponível, é a rapidez da mudança que pode redimi-lo.” (BAUMAN, 2004, p. 77)

Nos enredos de *La Tregua* e de *¿Quién de nosotros?* não há rapidez, pelo contrário, há uma lenta passagem do tempo agravada pelo pesar do amor frustrado ou da falta de amor. Martín Santomé vive por mais de vinte anos com a ausência de sua esposa Isabel, até a chegada de Avellaneda, que, com o próprio título da obra evidencia, funciona como uma trégua à solidão do protagonista. Avellaneda abre uma brecha no tempo habitado pela ausência de Isabel, mas o destino do trabalhador latino-americano é cruel e brechas são brechas, tréguas pressupõem continuidade e logo Avellaneda morre.

Ya sé que mi soledad era un terrible fantasma, sé que la sola presencia de Avellaneda ha bastado para espantarla, pero sé también que no ha muerto, que estará juntando fuerzas en algún sótano inmundo, en algún arrabal de mi rutina. Pero eso, sólo por eso, me apeo de mi suficiencia y me limito a decir: ojalá. (BENEDETTI, 2000d, p. 122)

Em *¿Quién de nosotros?*, da mesma forma, Miguel convive com a certeza de que a mulher ama, verdadeiramente, o amigo Lucas, e isso se inicia quando eram ainda adolescentes. Alicia, por sua vez, não esquece o amor da adolescência e mesmo depois de

anos de casada, decide ir ao encontro de Lucas. E este último, não diferente, ainda está à espera, mesmo que metafórica ou simbolicamente, da amada.

É interessante perceber que o protagonista de Benedetti não é o que viverá feliz para sempre porque tem seu objeto de amor ao lado. Em ambas as novelas o amor aparece sobretudo aliado a perda, perda pela morte, perda pelos anos não vividos ao lado da pessoa amada, ou pelos vividos ao lado de um amor frustrante, perda, sobretudo, pela falta de plenitude que os personagens esperam encontrar no amor e que é bastante comum numa literatura de século XX, cujos reflexos e contribuições estão presentes até hoje no imaginário cultural de nossa civilização.

2.1 As íntimas relações entre o Amor e a Literatura

A relação entre o amor e a literatura é muito próxima. Os textos literários são as mais importantes fontes para o conhecimento da concepção de amor de uma determinada civilização, inclusive a ocidental contemporânea. De acordo com Paz (1993), primeiramente a poesia e depois o romance (que a seu modo também é poesia) são veículos constantes do amor. E completa: “o que disseram os poetas, os dramaturgos e os romancistas sobre o amor não é menos precioso e profundo que as meditações dos filósofos. E com frequência é mais certa, mais fiel à realidade humana e psicológica. (PAZ, 1993, p. 49)⁵¹. Analisando basicamente a literatura, Octavio Paz (1993) constrói uma breve história do amor nas sociedades ocidentais. O autor comprova que a imensa maioria das produções literárias entre o século XII (amor trovadoresco) até nossos dias tem o amor como tema central. Dessa forma, o autor conclui que, como uma das funções da literatura é a de representar a mentalidade dos povos, nossa sociedade ocidental tem o amor como a mais importante instituição cultural.

Mendilow (1972) aponta que toda obra literária é uma expressão de seu tempo e o personagem ficcional é o reflexo do homem daquele período. Embora a literatura simule o real, a realidade construída pode ser interpretada como uma fonte de verdades, interpretações e mentalidades, imaginários, tornando, assim, os personagens como um mapa temporal dos dramas humanos de cada tempo.

A literatura está repleta de amores de todas as ordens e o tema não a abandona como não abandona a vida do homem, são histórias de amor imortalizadas na ficção que servem de modelo não só para outras literaturas, mas também para a vida do homem. Essas histórias

⁵¹Lo que ha dicho los poetas, los dramaturgos y los novelistas sobre el amor no es menos precioso y profundo que las meditaciones de los filósofos. Y con frecuencia es más cierta, más conforme la realidad humana y psicológica. (PAZ, 1993, p. 49)

acabam configurando-se como arquétipos e ajudando a compor um inconsciente coletivo sobre o que seja o amor, porém de forma idealizada, pois nelas se veiculam sentimentos nobres que dão ao sentimento amoroso o mesmo status. Pensemos em algumas narrativas clássicas, como exemplos: Em *Abelardo e Heloisa* percebe-se claramente os ideais de abstinência dos prazeres sexuais como purificadora da relação no início da narrativa, há também a fidelidade e o sentimento que dura pela vida toda, inclusive depois da morte. Em *Romeu e Julieta* é possível verificar o amor como força superior às condições sociais e a astúcia do amante para estar com o amado; percebe-se também o ideal de se morrer por amor, de que a vida sem o ser amado não é digna de ser vivida.

Conforme discutido no primeiro capítulo desta dissertação, não afirmamos que a interpretação de obras literárias traga uma descrição exata do que é o amor para um determinado período, porém é capaz de desvendar a concepção de amor para um determinado autor em determinada obra, autor este inserido numa sociedade e influenciado por ele um jogo de cumplicidade com a realidade. Segundo Benedetti,

A realidade para completar seu ciclo e voltar a ela mesma deve dar dois ou três saltos qualitativos: do real à imagem/som; da imagem/som à palavra não dita; da palavra não dita à palavra pronunciada ou escrita; da palavra pronunciada ou escrita outra vez à palavra realidade. Mas essa já será outra, enriquecida, plena. Se não disser seu nome (o nome da palavra é a palavra mesma) as outras palavras não a reconheceriam. (BENEDETTI, 1995, p.113 – tradução nossa)⁵²

Benedetti reconhece a realidade, portanto, como fundadora da palavra e a palavra como fundadora do artifício. Por sua capacidade de transformar e resignificar a palavra e pela palavra resignificar o mundo, é que podemos enxergar Benedetti como criador e não reproduzidor de concepções, e nesse sentido torna-se possível encontrar em sua literatura uma visão própria e particular do que seja amor, sexo, infidelidade...

2.1.1 Mario Benedetti e o amor

O amor na literatura de Mario Benedetti é tema recorrente. Por tratar dos dramas humanos e das inquietudes do ser humano, conforme já comentado, o uruguaio não poderia deixar de lado o amor e toda sua complexidade. Como pensador analítico dos enredos humanos, Benedetti não se detém em retratar histórias típicas de amor romântico, ou reproduzir em seu fazer poético os retratos imaculados de um amor típico, ou o dos trovadores

⁵²la realidad, para completar su ciclo y volver a sí misma, debe dar dos o tres saltos cualitativos: de lo real a la imagen/sonido; de la imagen/sonido a palabra no dicha; de palabra no dicha a palabra pronunciada o escrita; de palabra pronunciada o escrita, otra vez a palabra realidad. Pero ésta ya será otra: enriquecida, plena. Si no dijera su nombre (el nombre de la palabra es la palabra misma), las otras palabras no la reconocerían. (1995, p. 113)

e idealistas românticos, muito embora, Benedetti não descarte completamente as heranças da humanidade na construção do imaginário sobre o amor em seus retratos das relações amorosas.

Ainda que o tema amor em Benedetti não seja um aspecto de sua obra muito discutido em meios acadêmicos, é sobre o amor que Benedetti vai escrever diretamente ou indiretamente em várias de suas produções literárias, dentre as quais podemos citar *Esta mañana y otros cuentos de 1949*; *Despistes y Franquezas de 1989*; *¿Quién de Nosotros? de 1953*, *La Tregua de 1960*; *Primavera Con Una Esquina Rota, de 1982*; *El amor, las mujeres y la vida, de 1995*; *Adioses y Benvenidas, de 2005*. Mario insere o amor em novelas e contos, mas é na poesia que o tema aparece com maior recorrência, talvez pelos motivos óbvios do lirismo estar sempre tão atrelado aos sentimentos. Sendo assim, conforme já comentamos na introdução deste trabalho, a escolha pelas novelas *La Tregua* e *¿Quién de nosotros?* aconteceu de forma arbitrária, uma vez que este estudo seria possível em diversas outras produções de Benedetti, pois como já comentado, em maior ou menor instância o amor é tema recorrente de diversos de seus textos. Além das novelas, ainda buscaremos em alguns de seus contos e poemas representações de amor que auxiliem numa maior compreensão para lograr a análise a que nos propomos.

O perfil indagador de Benedetti nos deixa seguros na certeza de que não estamos nos debruçando em uma obra que busca despir-se de vida e conseqüentemente, despir-se do amor humano. A obra de Benedetti nos aproxima das pessoas e de seus modos clandestinos de amar e serem amadas. Segundo o autor, em uma obra literária:

se analizan los pensamientos desde fuera e desde dentro, desde o testimonio de quem assiste a sua eclosão e desde a mente que os gera; cada peripécia, cada processo, cada história, tem raízes no passado, projeção no futuro, é uma nova primavera que, igual como acontece na vida, se conecta aqui e lá com outras peripécias, outros processos, outras histórias. Desde suas origens até o presente, o romance quer parecer-se com a vida, quer ser vida pelos quatro cantos. (BENEDETTI, 1953, p. 20) – tradução nossa⁵³

Dessa forma, nos apoiamos nesta verdade de Benedetti e acreditamos, de fato, que todos os seus textos são produtos de um olhar para a vida em seu estado puro, transformados de maneira crítica e metafórica pelo escritor numa tentativa comprometida de retratar a vida.

⁵³se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quién assiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia, tiene raíces en el pasado, proyección en lo venidero, es un nuevo resorte que, al igual que en la vida, se conecta aquí y allá con otras peripecias, otros procesos, otras historias. Desde sus orígenes hasta el presente, la novela quiere parecerse a la vida, quiere ser vida por los cuatro costado. (BENEDETTI, 1953, p. 20)

2.2 O amor e o erotismo

Discutiremos agora o conceito de “erótico”, para que este trabalho de pesquisa possa avançar as reflexões sobre o próprio amor e as discussões que ele suscita. Em *A Dupla Chama: Amor e erotismo*, Octávio Paz (1993) nos conta que:

Não é estranha a confusão: sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. (1993, p. 13 – tradução nossa)⁵⁴

Já na Grécia antiga, existia a oposição de sexo ao amor e vice-versa, conforme nos conta Daniel Fabrício (2005), havia, de um lado, o “reino dos prazeres” (denominado “reino das afrodisias”) e de outro, o “reino dos Eros”, ou o “reino dos amores”. Com os amores lidava-se de determinada maneira e com as afrodisias, de outra. Nas afrodisias os prazeres sensuais, ou físicos, encontravam-se na mesma chave do prazer de beber, comer, fazer ginástica etc. Já os Eros eram múltiplos e com características distintas. Havia Eros entre deuses e homens, entre deuses e deuses, entre homens e homens, homens e mulheres, animais e humanos, entre elementos naturais (chuva, vento, sol) e humanos etc.

Júlio Cortázar (1974), em *Que saiba abrir a porta para brincar*, concebe o erótico na literatura como uma representação estética do ato sexual propriamente dito. Exatamente no mesmo sentido, para Octávio Paz (op. cit.), o erotismo seria o sexo metaforizado. Uma forma sublimada de conceber a sexualidade, com fins diversos que não sejam a simples reprodução. Dessa forma, o erotismo seria, assim como o amor, uma invenção enquanto que o sexo sempre existiu e foi o mesmo, por instinto somente.

A variação do erotismo poderia se dar, ainda de acordo com Paz, pela forma em que ele se manifesta em diferentes momentos da história e lugares do mundo. Porém, em todas as formas de erotismo o sexo é sempre o protagonista.

O que distingue, portanto, um mero acasalamento animal de uma situação erótica é a criatividade e o desejo presentes obrigatoriamente nesta última. Paz ainda comenta que, num ato de erotismo, um ou mais participantes podem ser imaginados e que: (...)

os animais copulam sempre da mesma forma; os humanos se olham no espelho da universal copulação animal. Ao imitá-la, transformam a ela e também sua própria sexualidade. Por mais estranhos que sejam os ajuntamentos animais, uns ternos e outros ferozes, não há mudança alguma

⁵⁴ No es extraña la confusión: sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial, el erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condenaciones que transforman la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible. (PAZ, 1993, p. 13)

neles, O pombo voa e ronda a fêmea, A manta devora o macho depois de fecundada, mas esse processo é o mesmo desde o princípio. Aterradora e prodigiosa monotonia que se converte, no mundo do homem, em aterradora e prodigiosa variedade. (PAZ, 1993, p. 15-16 – tradução nossa)⁵⁵

Sem dúvida, podemos atribuir à literatura e à ficção de uma maneira geral, o status desse espelho universal no qual Paz afirma o homem se olhar, se reconhecer como homem e diferenciar-se das outras espécies. Mario Vargas Llosa disserta nesse mesmo sentido em seu ensaio *Em Defesa do Romance*, afirmando que “Incivilizado, bárbaro, órfão de sensibilidade e pobre de palavra, ignorante e grave, alheio à paixão e ao erotismo um mundo sem literatura teria como traço principal o conformismo, a submissão dos seres humanos ao estabelecido. Seria um mundo animal.” (1999. p. 64)

Na mesma linha de raciocínio que Llosa, Paz afirma que o erotismo é uma criação humana para domar o sexo e fazê-lo caber na sociedade sem que ele seja uma ameaça.

Em Benedetti podemos encontrar recorrente a presença do erotismo, conforme definem os autores supracitados. O uruguaio evidencia o erotismo presente no ato sexual sempre que o tema é abordado por ele, conforme poderemos perceber mais adiante na continuação desta discussão.

De acordo com Foucault (1993), “sexualidade” era um termo técnico da Biologia e da Zoologia, que já aparecia em 1800, porém é apenas no final do século que irá significar mais ou menos o que significa para nós hoje, como a qualidade de ser sexual ou possuir sexo. Em *A História da Sexualidade* o estudioso afirma que no início do século XVII os assuntos relacionados ao sexo eram tratados com mais “franqueza”, enquanto no século XIX houve um silenciamento promovido pela burguesia sobre o assunto, o sexo ou a sexualidade passam a ser discurso. O mesmo autor nos ensina que o discurso sobre sexualidade surgiu como uma forma de padronização da sociedade à época, em que os domínios políticos e sociais estariam ligados diretamente aos domínios do corpo. Modelos de conduta são instituídos por discursos sociais e religiosos

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. Nos espaços sociais, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto

⁵⁵ Los animales se acoplan siempre de la misma manera; los hombres se miran en el espejo universal de la población animal, al imitarla, la transforman y transforman su propia sexualidad. Por más extraños que sean los ayuntamientos animales, unos más tiernos y otros más feroces, no hay cambio alguno entre ellos. El palomo zurea y hace la ronda en torno de la hembra, la mantis religiosa devora el macho después de fecundada, pero esas ceremonias son las mismas desde el principio. Aterradora y prodigiosa monotonía que se vuelve, en el mundo de los hombres, en aterradora y prodigiosa variedad. (PAZ, 1993, p. 15-16)

dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá esse status e deverá pagar as sanções. (FOUCAULT, 1993, p. 10)

E a partir de então uma enorme repressão sexual se instaura, relações de poder se estabelecem no que diz respeito aos comportamentos sexuais e os modelos que se formaram muitos deles são mantidos até os dias de hoje.

Nesse momento de silêncio sobre a sexualidade comentada por Foucault, o erotismo é ainda mais silenciado que o próprio sexo, pois não há um modelo que se possa instaurar para o conceito de erótico, tão pouco concebê-lo numa permissão religiosa. O erotismo por si só é contra toda normalização, pois dialoga diretamente com a subjetividade do sujeito e esta não encontra barreiras internas e, conforme comenta Paz, o erótico acontece primeiro no próprio ser individual e muitas vezes pode ter seu fim neste mesmo ser.

Contudo, há ainda uma segunda confusão que se gera ao falarmos do erotismo; por mais que hoje já exista um entendimento maior sobre a distinção do que seja erótico e pornográfico na literatura, vale a pena limitarmos, brevemente, as fronteiras de tais conceitos.

Em *O Artíficio Obsceno*, Miguel Sanches Neto (2010) comenta que na literatura existem dois núcleos de representação da sexualidade: o erótico e o pornográfico/obsceno. Neto, respaldado nos estudos de Rodolfo Alberto Franconi, nos conta que a literatura erótica:

(...) nas origens louvava Eros (o deus do amor e da força vital), seria caracterizada por procedimentos que buscam prolongar a intensidade do desejo. Na pornografia, teríamos a mecanicidade do prazer sexual como um fim em si mesmo, a liberação dos sentidos provocada pela excitação sexual e uma visão da sexualidade com intenção degradante, dirigida a pornô e não a Eros. Nesta concepção, a pornografia não apresentaria valor artístico, sendo inadequada para a literatura. (NETO, 2010, p. 18)

O autor ainda comenta que o erotismo é “tido como uma forma nobre de sexualidade”, não pretendendo conduzir o leitor a um prazer imediato, como pretende a pornografia, o erotismo, ao contrário, objetiva uma experiência formadora, um “saber sobre o prazer”. (ibid., p.18)

Encontramos presente na discussão de Neto (ibid.)o que Júlio Cortázar pensa sobre os escritores hispano-americanos e a expressão do erotismo na literatura. Para o argentino, entre os hispanos, há uma falta de literatura erótica que exprima uma linguagem artística de forma natural, Cortázar acredita que essa carência de linguagem libidinal tornaria pornográfico o que se pretendia erótico. E categoriza que “para se produzir um bom texto erótico, então, seriam necessários o fim dos tabus e um profundo tratamento estético.” (ibid.,

p. 20). O que se verá adiante, no entanto, é que Mario Benedetti não se enquadra no descontentamento de Cortázar, uma vez que mantém a característica naturalidade de sua linguagem quando faz literatura erótica.

Ainda que nunca como tema exclusivo em romances, a idolatria que Benedetti mantinha para com a figura feminina resultou uma literatura de caráter erótica bastante vasta. Há, em praticamente todas as obras de Benedetti, citadas anteriormente, algo de erotismo, principalmente nas concepções apresentadas sobre a representação do desejo no erotismo literário.

2.2.1 O corpo e o desejo de maus amantes

Como já apresentado, o enredo de *La Tregua* é simples: Trata-se de um viúvo de 49 anos, Martín Santomé, funcionário público em vias de se aposentar. Santomé tem três filhos, frutos do casamento com Isabel, que morreu muito jovem, o que lhe fez responsável pela criação de seus filhos. Na repartição pública em que trabalha três novos funcionários são contratados, dentre os quais está Avellaneda, a moça pela qual Martín se apaixona e tem uma história de amor.

Vale usar aqui as palavras de AudeLancelin e Marie Lemonnier para tentarmos compreender o amor de Martín por Avellaneda “Diga-me como amas e eu te direi quem você é.” (LANCELIN, LEMONNIER, 2008, p. 12) De fato, o amor da novela de Benedetti tem muitas especificações, como todas as histórias de amor. A começar pela diferença de idade do casal, Martín tem 49 anos e Avellaneda 24. Não se trata, portanto, de um amor estereotipado, esse, mais comum em representações na televisão ou no cinema, ou até mesmo na literatura. Não é um casal jovem, descritos como belos ou representados por atores belos. É possível constatar isso na descrição pessimista feita por Martín sobre si mesmo

Nunca he sido un atleta, líbreme Dios. Pero aquí habíamúsculos, aquí había fuerza, aquí había una piel lisa,tirante. Y sobre todo no había tantas otras cosas quedesgraciadamente ahora hay. Desde la calvicie desequilibrada (el lado izquierdo es el más desierto), la nariz másancha, la verruga del cuello, hasta el pecho con islaspielirrojas, el vientre retumbante, los tobillos varicosos,los pies con incurable, deprimente micosis. (BENEDETTI, 2000d, p. 103)⁵⁶

⁵⁶ Nunca fui um atleta, livrai-me Deus. Mas aqui havia músculos, aqui havia força, aqui havia uma pele lisa, esticada. E, acima de tudo, não havia tantas coisas que agora estão presentes. Desde a calvície desequilibrada (o lado esquerdo é o mais devastado), o nariz mais largo, a verruga no pescoço, até o peito com ilhas ruivas, o ventre retumbante, os tornozelos varicosos, os pés com uma incurável e deprimente micose. (BENEDETTI, 2007, p. 100)

Não se trata, portanto, de um desses homens belos (como se costuma vender o conceito de beleza), tão pouco de um herói tradicional, dotado de qualidades como a coragem, a convicção e a bravura. Pelo contrário, Martín escreve em seu diário suas inquietações e dúvidas, se revelando extremamente confuso, inseguro e por vezes insatisfeito, como podemos perceber no trecho da citação abaixo, retirado das primeiras páginas da narrativa, quando Benedetti ainda está nos apresentando a personagem:

A las cuatro de la tarde me sentí de pronto insuportablemente vacío. Tuve que colgar el saco de lustrina ya visar en Personal que debía pasar por el Banco República para arreglar aquel asunto del giro. Mentira. Lo que no soportaba más era la pared frente a mi escritorio, la horrible pared absorbida por ese tremendo almanaque con un febrero consagrado a Goya. (BENEDETTI, 2000d, p. 06)⁵⁷

Martín Santomé tão pouco tem uma relação perfeita com os filhos, outra ideologia fortemente disseminada nas narrativas mais comuns que circulam em nossa sociedade: o pai viúvo precisa ter uma ótima e harmoniosa relação com seus filhos para só assim ter direito ao amor. A relação de Santomé com os filhos é sempre conflituosa, com exceção da filha – Blanca – os outros dois – Jaime e Esteban – pouco falam com o pai e pouco o deixam participar de suas vidas.

Esta tarde, cuando llegué del Centro, Jaime y Esteban estaban gritando en la cocina. Alcancé a oír que Esteban decía algo sobre “los podridos de tus amigos”. En cuanto sintieron mis pasos, se callaron y trataron de hablarse con naturalidad. Pero Jaime tenía los labios apretados ya Esteban le brillaban los ojos. “¿Qué pasa?”, pregunté. Jaime se encogió de hombros, y el otro dijo: “Nada que te importe”. Qué ganas de encajarle una trompada en la boca. Eso es mi hijo, ese rostro duro, que nada ni nadie ablandará jamás. Nada que me importe. Fui hasta la heladera y saqué la botella de leche, la manteca. Me sentí indigno, abochornado. No era posible que él me dijera: “Nada que te importe” (ibid..pp. 22-23)⁵⁸

Ao referir-se à esposa e à sua condição de viúvo, Martín parece muito conformado, a imagem de Isabel, no entanto, lhe escapa e o protagonista já não consegue lembrar-se da esposa, rememorar cada detalhe seu. Martín por diversas vezes questiona o amor que sentiu

⁵⁷ Às quatro da tarde me senti, de repente, insuportavelmente vazio. Tive que pendurar o casaco de alpaca e avisar no Departamento de Pessoal que eu precisava passar pelo Banco República para resolver aquele assunto do capital de giro. Mentira. O que eu não suportava mais era a parede em frente ao meu escritório, a horrenda parede tomada por esse calendário com um mês de fevereiro dedicado a Goya. (BENEDETTI, 2007, p. 10)

⁵⁸ Esta tarde, quando cheguei do Centro, Jaime e Esteban estavam gritando na cozinha. Consegui ouvir que Esteban dizia algo sobre “seus amigos podres”. Quando perceberam meus passos, calaram-se e trataram de falar entre si com naturalidade. Jaime, porém, tinha os lábios apertados e Esteban os olhos brilhantes. “O que está acontecendo?”, perguntei. Jaime encolheu os ombros, e o outro disse: “Nada que te interesse”. Que vontade de lhe acertar uma porrada na boca. Esse é meu filho, esse rosto duro que nada nem ninguém jamais abrandará. Nada que te interesse. Fui até a geladeira e peguei uma garrafa de leite e a manteiga. Me senti indigno, sufocado. Não era possível ele ter me dito: “Nada que te interesse”. (BENEDETTI, 2007, p. 20)

pela esposa falecida. Não sabe se o que sentiu por ela foi mesmo algo que pode ser chamado de amor, ou se o que sustentava a relações dos dois era o desejo carnal sempre à flor da pele.

A relação sexual é explorada pelo autor no sentido de se tornar um elemento revelador da subjetividade do personagem e neste sentido se transforma em erótico. Martín via na relação sexual com sua mulher o principal fator que o mantinha preso à relação e à situação de casal feliz, como podemos verificar no trecho que segue:

Quiero decir que en el momento en que Isabel desaparece, yo tenía veintiocho años y ella veinticinco. Estábamos pues, en pleno auge del deseo. Creo que mi deseo físico más vehemente me fue inspirado por ella. Será por eso tal vez que si bien soy incapaz de reconstruir (con mis propias imágenes, no con fotografías o recuerdos de recuerdos) el rostro de Isabel, puedo en cambio volver a sentir en mis manos, todas las veces que lo necesite, el tacto particular de su cintura, de su vientre, de sus pantorrillas, de sus senos. (ibid., p. 40)⁵⁹

Percebemos aí uma metáfora: O amor está no rosto e o sexo no corpo. Os olhos e a maneira de olhar, o sorriso e a maneira de sorrir, estes eventos dizem respeito ao amor, enquanto o toque e o corpo dizem respeito ao sexo. No caso de Martín, por essa dificuldade de se lembrar do rosto de Isabel e a facilidade em sentir seu corpo, podemos inferir que Benedetti já nos conta que Isabel não foi seu grande amor. E isso é comprovável posteriormente pelos níveis de sentimento que descobre com Avellaneda.

É possível através do sentimento de Martín por Isabel, chamá-lo de “mau amante” termo utilizado por Platão, em *Banquete*, no discurso de Pausânias, quando este afirma que

Mau, com efeito, é o amante que prefere o corpo ao espírito, pois o seu amor não é duradouro por não se dirigir a um objeto que perdure. A flor do corpo que ama vem um dia a murchar – e então ele “se retira ligeiro como as asas” esquecendo-se das declarações e muitas juras que já fez. (PLATÃO, 2005, 110)

Pois Martín admite que não estivera seguro de uma vida inteira de felicidades ao lado de esposa, afirmando que “se Isabel tivesse vivido uma quantidade suficiente de anos para que seu corpo perdesse o vigor (isso tinha de bom: a pele lisa e tesa ao longo de todo o corpo) e se perdesse, portanto, minha capacidade de desejá-la, não posso garantir o que teria sido de nosso vínculo exemplar” (BENEDETTI, 2007, p. 38)

Dessa maneira, podemos afirmar que Isabel não despertou em Martín os elementos necessários (elencados por Platão) para que o que tiveram pudesse ser chamado, efetivamente,

⁵⁹ Quero dizer que quando Isabel desapareceu, eu tinha vinte e oito anos e ela vinte e cinco. Estávamos, pois, no auge do desejo. Creio que meu desejo físico mais veemente me foi inspirado por ela. Será por isso, talvez, que se sou incapaz de reconstituir (com minhas próprias imagens, não com fotografias ou lembranças de lembranças) o rosto de Isabel, posso, em contrapartida, voltar a sentir em minhas mãos, todas as vezes que necessite disso, o toque particular de sua cintura, de seu ventre, de suas panturrilhas, de seus seios. (BENEDETTI, 2007, p. 38)

de amor. Esses elementos estariam presentes no ato de amar o que é duradouro, amar o que é da alma e do rosto. Como no caso de Martín e Isabel, amar significa imediatamente lembrar, o “bom amor” ou o “amor genuíno” se revelaria no ato de Martín lembrar-se do que é duradouro em e da alma de Isabel, o que, como vimos, não acontece.

O tema “sexualidade” também se encontra presente no micro conto chamado *Su amor no era sencillo*, integrante do livro *Despistes y Franquezas*, de 1989.

Los detuvieron por atentado al pudor. Y nadie les creyó cuando el hombre y la mujer trataron de explicarse. En realidad su amor no era sencillo. Él padecía de claustrofobia, y ella, agorafobia. Era solo por eso que fornicaban en los umbrales. (BENEDETTI, 1989, p. 30)⁶⁰

É interessante perceber que o próprio autor parece participar de uma confusão sobre o que seria o amor e o sexo, pois utiliza a palavra “amor” no título do conto que narra, exclusivamente, a situação da particularidade da relação sexual do casal. Pelo motivo das fobias, o que não era normal, ou simples (para usar o termo do título) era a prática sexual dos protagonistas, mas Benedetti toma o conceito de amor como sinônimo, ou condicionado à relação sexual. Neste conto também é possível perceber a já comentada tendência de Benedetti em tratar do que é marginalizado, defeituoso, ou, simplesmente, diferente.

No poema *Paisaje*, também de *Despistes y Franquezas*, é possível perceber outra vez a relação que Benedetti estabelece entre o corpo, o sexo e o amor, e num diálogo perfeito com o discurso de Martín sobre sua relação com Isabel, o eu-lírico do poema também atribui as lembranças de um corpo à permanência na memória.

Este paisaje es casi una mujer/si se mira con buena voluntad/ figura un matorral o cabeza en desorden/dos suaves promontorios que son pechos en calma/hay la verde hondonada con su ombligo de sombra/el musgo hospitalario cubre el sexo furtivo/ y poniendo otro poco de buena voluntad/dos sistemas de rocas abiertos como piernas/es toda una metáfora envolvente/de la naturaleza inesperada/ en el paisaje que es mujer/ echo de menos sin embargo/ a una mujer que nos paisaje. (ibid., p. 73)

Ainda que não use o termo amor, claramente, o eu-lírico se coloca da mesma forma que Martín, segundo o ensinamento de Platão, como “mau amante”, pois confunde o corpo e a alma. Para Platão, portanto, segundo apresenta o discurso de Pausânias, esse culto ao corpo do outro na forma de desejo não pode ser chamado de amor. Benedetti, porém, por vezes parece não compartilhar da filosofia de Platão, chamando de amor o desejo sexual, ou transformando a memória do desejo em memória amorosa. Porém, esta dificuldade de lembrar-se do rosto e a

⁶⁰Os detiveram por atentado ao pudor. E ninguém acreditou quando o homem e a mulher trataram de explicar-se. Na realidade seu amor não era simples. Ele padecia de claustrofobia, e ela, agorafobia. Era só por isso que fornicavam nos umbrais. (BENEDETTI, 1989, p 30 – tradução nossa)

facilidade de lembrar-se do corpo, se deve à permanência do desejo, conforme explica Ferreira (1999)

Ao contrário do amor, o desejo faz parte da estrutura do falante e tem como característica ser, ao mesmo tempo, indestrutível e invariante. Todo desejo é sempre o mesmo, quer em relação ao sujeito, quer em relação ao objeto, como falta radical. Por não haver o que se deseja, o desejo está sempre se deslocando. (p. 38, grifo nosso)

É interessante perceber a informação do trecho grifado, em que a autora comenta sobre a falta do objeto desejado. Nos dois textos apresentados – *La Tregua* e o poema *Paisaje* – é possível perceber que a falta da mulher desejada anima a memória e atualiza o desejo. Martín por afirmar que ainda sente nas mãos o corpo de Isabel e o eu-lírico por ver na natureza o corpo da mulher desejada.

Há ainda outro poema de Benedetti em que se pode verificar o desejo explicado por Ferreira (1999) e a distinção entre corpo e alma. Trata-se de “Una mujer desnuda en el oscuro”:

Una mujer desnuda y en lo oscuro/ tiene una claridad que nos alumbrá/ de modo que si ocurre un desconsuelo/ un apagón o una noche sin luna/ es conveniente y hasta imprescindible/ tener a mano una mujer desnuda./Una mujer desnuda y en lo oscuro/genera un resplandor que da confianza/ entonces dominguea el almanaque/ vibran en su rincón las telarañas/y los ojos felices y felinos/ miran y de mirar nunca se cansan./ Una mujer desnuda y en lo oscuro/ es una vocación para las manos/ para los labios es casi un destino/ y para el corazón un despilfarro/ una mujer desnuda es un enigma/ y siempre es una fiesta descifrarlo./ Una mujer desnuda y en lo oscuro/ genera una luz propia y nos enciende/ el cielo raso se convierte en cielo/ y es una gloria no ser inocente/ una mujer querida o vislumbrada. (BENEDETTI, 2000b. p. 113 grifo nosso)

Parece-nos claro que o eu-lírico do poema refere-se a um desejo carnal, sugerindo a relação sexual ao inserir a figura da mulher nua no escuro. O poeta reafirma no trecho sublinhado a espontaneidade do desejo, tratando-o quase como naturalidade. O poema descreve a postura de um homem diante de uma mulher nua, de qualquer mulher nua, há aí uma prescrição, uma determinação das atitudes do homem diante da mulher. Outra vez Benedetti investe na relação do tátil e do corpo: são boca, mãos, olhos que não se cansam de olhar. Há uma breve menção ao coração e conseqüentemente ao sentimento, porém, o eu-lírico afirma que uma mulher nua é para o coração um desperdício. Revelando aí, que ainda que haja uma consciência da existência de sentimentos que poderiam ser revelados, o homem

opta pelo desejo, chamando de desperdício a não participação do coração neste ato. Baseados na definição de Paz, de que “O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.” (p. 12) podemos inferir que este não é, portanto, um poema de amor, mas antes um poema erótico.

Em outro poema, *Ella que pasa*, no entanto, há a descrição de outro tipo de relação:

Paso que pasa/ rostro que pasabas/qué más quieres/te miro/después me olvidaré/después y solo/solo y después/seguro que me olvido/Paso que pasas/rostro que pasabas/qué más quieres/te quiero/te quiero sólo dos/o tres minutos/para conocerte más/no tengo tiempo./Paso que pasas/rostro que pasabas/qué más quieres/ay no/ay no me tientes/que si nos tentamos/no nos podremos olvidar/adiós.(BENEDETTI, 2000b. p. 18)

É possível perceber que neste poema, os elementos inseridos por Benedetti têm mais a ver com a alma do que com o corpo. Podemos retomar aqui a metáfora sobre o desejo e o corpo x o amor/alma construída por nós para entendermos a relação de Martín com a esposa Izabel, em *La Tregua*. Vejamos que neste poema, o eu-lírico se refere a um rosto que passa, um rosto para o qual ele olha e esquece num primeiro momento, mas que sente o “perigo” eminente que reside em olhar para um rosto. Pois, olhar para um rosto pressupõe a possibilidade de um sentimento. Isso podemos perceber no final do poema, quando o eu-lírico pede para o(a) dono(a) do rosto não tentá-lo, pois uma vez tentados não poderiam esquecer-se mais. A tentação aí é o amor que ronda a situação descrita no poema. O esquecimento, por sua vez, seria a resistência ao amor. Conforme aconteceu com Martín, esquecer-se de um rosto é o indício de não haver amado, mas somente desejado um corpo do qual se lembra. Podemos deduzir, então, que este é um poema de amor, ou melhor, da possibilidade do amor surgir e não um poema erótico como o anterior.

2.2.2 Corpo e alma e o desejo de bons amantes.

É interessante perceber em algumas relações de amor criadas por Benedetti, como a apresentada no poema anterior, o que chamamos de “reconhecimento” trata-se de um ser reconhecer o outro ser numa relação de oposição à diferença de outros seres, o amor é visto neste movimento como algo espontâneo e natural, como uma identificação predestinada sem que para ela fosse necessários empreendimentos muito elaborados. Nesse movimento de reconhecer o outro entre tantos outros, o personagem também reconhece a si mesmo como numa comunhão totalizante de seu corpo e de sua alma, o que é para Paz (1992) a definição do amor.

Conforme discutido anteriormente, Platão posiciona a adoração e o desejo do corpo no campo do desejo dos maus amantes, enquanto que os sentimentos e o interesse direcionados ao interior de outro ser é, por sua vez, relacionado ao belo e ao sublime, diz respeito ao domínio de Eros e Afrodite celeste, que se opõe a Eros e Afrodite popular, os amantes que pertencem a esse domínio são o que chamamos de bons.

Em *La Tregua* podemos perceber a recorrência desse “bom desejo” na relação de Martín Santomé e Avellaneda, pois o protagonista percebe também o que não é exclusivamente exterior na secretária, pois analisa seu comportamento e suas particularidades enquanto sujeito. Quando Martín vê Avellaneda pela primeira vez não comenta sobre a possibilidade de amá-la, ou desejá-la, ou seja, não premedita qualquer interesse pela garota, o que podemos ver é que quase ao contrário, ainda que vá evidenciar alguns aspectos que o agrade, a observa com certa frieza: “La chica no parece tener tantas ganas, pero al menos comprendo que uno le explica; además, tiene la frente ancha y la boca grande, dos rasgos que por lo general me impresionan bien.” (BENEDETTI, 2000d, p. 18)⁶¹ A segunda vez que fala de Avellaneda, no entanto, já é possível perceber algum interesse, por parte de Martín, mas verificamos que este interesse não advém apenas pelo corpo, mas sim pela totalidade de Avellaneda, incluindo suas capacidades e o que lhe é interno. É possível encontrar no trecho abaixo uma observação geral de Avellaneda por Martín.

Es bueno tener una empleada que sea inteligente. Hoy, para probar a Avellaneda, le expliqué de un tirón todo lo referente a Contralor. Mientras yo hablaba, ella fue haciendo anotaciones. Cuando concluí, dijo: ¿Mire, señor, creo que entendí bastante, pero tengo dudas sobre algunos puntos?. Dudas sobre algunos puntos... Méndez, que se ocupaba de eso antes que ella, necesitó nadamenos que cuatro años para disiparlas... Después la puse a trabajar en la mesa que está a mi derecha. De vez en cuando le echaba un vistazo. Tiene lindas piernas. Todavía no trabaja automáticamente, así que se fatiga. Además es inquieta, nerviosa. (BENEDETTI, 2000a, p. 22)⁶²

Contudo, podemos perceber uma fusão de interesses, ao mesmo tempo que descreve o comportamento da funcionária, Martín também nota seu corpo que lhe parece desejável, destacando os aspectos que lhe chamam atenção. É possível depreender que em Martín não há impulsos amorosos. Benedetti cria uma relação incomum no sentido em que o amor eminente

⁶¹ A moça não parece ter boa vontade, mas ao menos compreende bem o que alguém lhe explica: além disso, tem a testa larga e a boca grande, dois traços que em geral me causam boa impressão. (BENEDETTI, 2007, p. 16).

⁶² É bom ter uma funcionária que seja inteligente. Hoje, para testar Avellaneda, expliquei-lhe, de uma só vez, tudo que dizia respeito à Contabilidade. Enquanto eu falava ela foi fazendo anotações. Quando concluí ela disse “Veja senhor, creio que entendi bastante coisa, mas tenho dúvidas sobre alguns pontos.” Dúvida sobre alguns pontos... Méndez que antes ocupava a função dela, precisou de nada menos que quatro anos para dissipá-las... Depois a coloquei para trabalhar na mesa que está a minha direita. De vez em quando, lançava-lhe um olhar. Tem pernas lindas. [...] Além disso é inquieta e nervosa. (BENEDETTI, 2007, p. 19-20)

não é silenciador da voz da razão, uma das crenças levantadas por Costa (1998) sobre o imaginário moderno da concepção do sentimento. Ao contrário, na medida em que o afeto de Martín por Avellaneda cresce, crescem também suas reflexões, incertezas e empasses a respeito do novo. De acordo com Regina Michelli:

A tarefa humana em sua busca de um amor mais amadurecido exige a aprendizagem de fazer da paixão um caminho para a conscientização de um viver mais pleno [...] O amor deve estabelecer suas bases conjugando a paixão e a amizade a uma nítida percepção de si, do outro e da sociedade, tripés que se entrelaçam na busca de clareza. O ser humano precisa, na vida, tanto de individualidade – de Psique – quanto de um relacionamento com uma determinada pessoa – de Eros. Mas precisa, acima de tudo, de cuidar de seu mundo interior com a lucidez de quem se vê capaz de amar e de matar, extremamente consciente de que é responsável pelo caminho escolhido. Essa compreensão termina por se estender ao outro, aos outros, abraço fraterno de olhos lúcidos de alguém que sabe amar e, por isso, aconselha a que cuide do próprio sentimento. O cuidado é, portanto, uma possibilidade de resgate do humano; mais que um ato, é uma atitude de amor. (2004, p. 96)

Na perspectiva da socióloga, podemos perceber que o amor consciente é, portanto, o sentimento que vincula sentir e refletir. É preciso ter consciência do que sente e planejar os espaços que tais sentimentos vão ocupar na vida. Esse princípio é recorrente na relação na maneira de Martín sentir e perceber seu amor por Avellaneda.

No quise hablar con Avellaneda. Primero, porque no quiero asustarla; segundo, porque no sé realmente qué decirle. Antes tengo que saber con precisión qué me está sucediendo. No puede ser que, a mis años, aparezca de pronto esta muchacha, que ni siquiera es definitivamente linda, y se convierta en el centro de mi atención. Me siento nervioso como un adolescente, eso es cierto, pero cuando miro mi piel que empieza a aflojarse, cuando veo estas arrugas de mis ojos, estas vrices de mis tobillos, cuando siento por las mañanas mi tos vejancona, absolutamente necesaria para que mis bronquios empiecen su jornada, entonces ya no me siento adolescente sino ridículo (BENEDETTI, 2000d, p. 53)⁶³

O mesmo tipo de reflexão do trecho exposto é recorrente em todo o relacionamento do chefe e da funcionária.

⁶³ Não quis falar com Avellaneda. Primeiro, porque não quero assustá-la; segundo, porque não sei realmente o que dizer a ela. Antes tenho que saber com precisão o que está acontecendo comigo. Não pode ser que, na minha idade, apareça de repente essa garota, que nem sequer é propriamente linda, e se converta no centro de minha atenção. Sinto-me nervoso como um adolescente, isso é certo, mas quando olho minha pele que começa a se tornar flácida, meus tornozelos, quando tusso de manhã como um velhote, uma tosse absolutamente necessária para que meus brônquios comecem sua jornada, então já não me sinto como um adolescente, mas apenas alguém ridículo. (BENEDETTI, 2007, p. 50)

2.5 O amor na linguagem

Em diversos momentos de *La Tregua* Benedetti atribui a linguagem um valor de expressão amorosa enorme. O modo de falar (ou de escrever) dos personagens e até mesmo suas reflexões sobre a linguagem evidenciam uma forma de ver e conceber o amor.

Em *Ensaio sobre a origem das línguas* (1998), Rousseau afirma: “A palavra distingue os homens entre os animais; a linguagem, as nações entre si — não se sabe de onde é um homem antes de ter ele falado.” (p. 259) e podemos nós afirmar que não se sabe como um homem ama antes de ter ele falado sobre o amor. Segundo o filósofo (*ibid.*), foi o desejo ou a necessidade do homem em expressar seus sentimentos que o levaram à encontrar meios para isto, os criadores da linguagem, eram, portanto, seres que sentiam e precisam dizer isto.

Daí se conclui, por evidência, não se dever a origem das línguas às primeiras necessidades dos homens; seria absurdo que da causa que os separa resultasse o meio que os une. Onde, pois, estará essa origem? Nas necessidades morais, nas paixões. Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes. (ROUSSEAU, 1998, p. 256)

É interessante e pertinente a maneira que Rousseau atribui ao amor certa responsabilidade pelo desenvolvimento da linguagem. Isto nos faz refletir, com base nas personagens benedettianas, que por diversas vezes é o amor que faz com que a linguagem (enquanto capacidade de refletir) seja desenvolvida, ou que a linguagem sirva de ponta de reflexão sobre um estado de coisa ou sentimento. Vejamos no trecho a seguir como Martín Santomé questiona o amor que sentia (ou não) por Isabel, baseado principalmente na falta de diálogo que existia entre os dois:

Ahora me doy cuenta de que hablaba muy poco con ella. A veces no encontraba de qué hablar; en realidad, no había entre nosotros muchos temas comunes, aparte de los hijos, los acreedores, el sexo. Pero de este último tema no era imprescindible hablar. Y eran bastante elocuentes nuestras noches, ¿Esto era amor? (BENEDETTI, 2000d, p. 120)⁶⁴

Em outro trecho, em comparação com o relacionamento com Isabel, Martín ressalta que com Avellaneda o diálogo é mais constante e mais importante que o sexo: “Ahora con Avellaneda, el sexo es (para mí al menos) un ingrediente menos importante, menos vital; mucho más importantes y mucho más vitales, son nuestras conversaciones, nuestras

⁶⁴ Agora me dou conta de que falava muito pouco com ela. Às vezes não encontrava do que falar, na realidade, não havia entre nós muitos temas em comum, exceto os assuntos dos filhos, dos credores, do sexo. Mas deste último não era imprescindível falar. E eram bastante eloquentes as nossas noite. Isso era amor? (BENEDETTI, 2007, p. 117)

afinidades. (ibid., 121)⁶⁵, o quê dialoga com a oposição amor x desejo que será discutida com mais afinco no capítulo seguinte.

Conforme se pode perceber, Martín atribui à capacidade de dialogar um medidor de relacionamento.

Enfim, neste capítulo abordamos a representação do amor e do erotismo em Mario Benedetti, percebendo o que é peculiar no autor no trabalho com os temas, e percebemos que o conceito de amor benedettiano não dialoga com o clássico para propá-lo ou reafirmá-lo, ao contrário, o que há na obra do uruguaio é uma tentativa de humanizar completamente o sentimento, da mesma forma que busca humanizar outros elementos que anteriormente foram elevados a uma esfera endeusada, como sua linguagem e o emprego desta para a tentativa de estabelecer um diálogo com o leitor, que por sua vez, pode se ver representado na narrativa de Benedetti.

No capítulo seguinte, faremos uma reflexão sobre a matéria fidelidade x infidelidade, também bastante recorrente na literatura do uruguaio.

⁶⁵ Agora com Avellaneda, o sexo é (para mim ao menos) um ingrediente menos importante, menos vital; muito mais importantes e mais vitais são nossas conversas e nossas afinidades. (op. cit. p. 117 e 118)

CAPÍTULO III

O AMOR E A (IN)FIDELIDADE

*“yo no elijo mis sueños
es la almohada / es ella
la que los incorpora
en desorden de feria”*

Mario Benedetti

Neste terceiro e último capítulo, trataremos, como já evidencia o título, do amor e da (in)fidelidade na mesma perspectiva como tratamos os demais assuntos nos capítulos anteriores, ou seja, pensando sempre de que maneira Benedetti incorpora os motes em sua obra e o que de particular há nisso.

As situações de infidelidade são bastante comuns na narrativa de Benedetti. De acordo com estudo realizado por Casu (2000), o tema aparece em abundância em seus textos, e perpassa toda sua literatura. O que nos interessa, no entanto, é perceber a maneira que o autor trabalha com o mote, atentando para a característica libertadora de Benedetti nesse trabalho. Usamos a palavra libertadora no sentido de Benedetti não inculcar nenhum juízo moral às suas personagens adúlteras. A literatura do uruguaio não pretende, como veremos no decorrer do capítulo, ditar padrões de conduta sociais, de modo que não há um final trágico às personagens infiéis, supondo um exemplo para a sociedade, como pregava certa literatura realista.

A questão da fidelidade/infidelidade é assunto bastante recorrente na literatura desde suas origens. Foi Homero, em *A Ilíada*, datada de VI. a.C, o autor de um dos primeiros e mais famosos triângulos amorosos da ficção, na obra Helena compunha o vértice do triângulo da tragédia. A matéria continuou sendo motivo de muitas obras, de diferentes épocas e países. Porém, segundo afirma Claudia Casu (2000), foi no século XIX que a infidelidade representou um dos temas que mais suscitava o gosto e a curiosidade de autores e escritores. Nesta época, surgem obras clássicas como *Madame Bovary*, de Flaubert e *Ana Karenina*, de Tolstoy. No Brasil, Machado de Assis é o autor do caso mais famoso do adultério literário nacional, em *Dom Casmurro*, a desconfiança de Bentinho perante a fidelidade de Capitu é motivo de intensas discussões acadêmicas sobre a infidelidade feminina.

Ainda de acordo com Casu (ibid.), a literatura produzida neste período (séc. XIX) rompia com uma tradição de julgamentos aos casos de infidelidade, principalmente ao feminino, sustentados na ideologia de que a prática ameaçava a sociedade burguesa, pois afetava diretamente seu núcleo: a família.

Os escritores realistas superam esta convicção e tratam de aprofundar as causas que levam a esses esposos, que juraram diante dos homens e de Deus fidelidade eterna, a faltar a sua promessa. A resposta que encontram está justo nessas uniões efetuadas somente em função do interesse econômico ou social, concebidas como o único meio para assegurar um futuro digno, no caso das mulheres, ou prolongar-se nos filhos e adquirir a categoria social da família, no caso dos homens. Daí provém a simpatia que gozavam, por parte de muitos escritores, os adúlteros e, especialmente as mulheres vítimas de uma sociedade que lhes atribuía, em geral, um papel subordinado e passivo. (CASU, 2000, n.p. – tradução nossa.)⁶⁶

Contudo, já no século XX, Bertrand Russell, filósofo ocidental bastante influente, era acusado de imoralidade quando se pôs publicamente a dissertar sobre a não pecaminosidade de uma relação extraconjugal, afirmando que tal relação não é motivo de ruptura (DURARTE-PLON, 2006). Russell afirma que “quem vê nos laços do casamento um valor definitivo e irrevogável não permite que a imaginação se deixe estimular, passear e procurar a possibilidade de uma felicidade idealizada” (RUSSELL, apud DURARTE-PLON, 2006, p. 13). Em seu livro intitulado “O casamento e a moral” (1985), Russel discute algumas pesquisas de cientistas que descobriram comportamentos monógamos em algumas espécies de macacos, o filósofo comenta que

Essas felizes criaturas não são perturbadas pelos problemas que afligem as coletividades humanas, já que o macho depois de casado torna-se incapaz de sentir o charme de qualquer outra fêmea e a fêmea casada não vê atrativo em nenhum outro macho. [...] Os macacos antropomórficos, mesmo sem a ajuda de nossa santa religião, não conhecem o pecado da carne, já que o instinto apenas é suficiente à virtude. (RUSSELL, apud DURARTE-PLON, 2006, p. 13)

O que Russell nos diz é que há no homem uma predeterminação para sentir-se atraído por outros de sua espécie, e que, diferente do que acontece com a espécie de macacos citada, o homem não perde tal predeterminação depois do matrimônio, ou qualquer outra

⁶⁶ Los escritores realistas superan esta convicción y tratan de profundizar las causas que llevan a esos esposos, que han jurado delante de los hombres y de Dios fidelidad eterna, a faltar a su promesa. La respuesta que encuentran está justo en esas uniones efectuadas sólo en función del interés económico o social, concebidas como el único medio para asegurarse un futuro decente, en el caso de las mujeres, o prolongarse en los hijos y adquirir la categoría social de la familia, en el caso de los hombres. De ahí la simpatía de la que gozaron, por parte de muchos autores, los adúlteros y, especialmente las mujeres, víctimas de una sociedad que le asignaba, en general, un papel subordinado y pasivo. (CASU, 2000, n.p)

forma de relação monogâmica, ainda que exista amor. O filósofo acreditava que homens e mulheres civilizados são, em geral, polígamos, porém ainda não libertos totalmente das inibições morais. (ibid.)

A jornalista e socióloga Duarte-Plon (2006) comenta que homens e mulheres têm o mesmo objetivo quando se casam: experimentar a felicidade. Porém, a visão da mulher sobre este evento é mais idealista, “a maioria das mulheres são Julietas à procura de um Romeu” (p. 11), e neste ideal, quase sempre, a fidelidade está implícita. A verdade é que desde o pré-cristianismo a fidelidade feminina é vigiada por um sistema patriarcal rígido que manteve seus pressupostos até os dias de hoje. De acordo com Anthony Giddens, resgatando os estudos de Lawrence Stone e referindo-se a épocas não tão distantes,

Um único ato de adultério por parte de uma esposa era "uma violação imperdoável da lei da propriedade e da ideia da descendência hereditária" e a descoberta punha em ação medidas altamente punitivas. O adultério por parte dos maridos, ao contrário, era amplamente "encarado como uma fraqueza lamentável, mas compreensível". (1992, p. 14)

Tal visão do comportamento social acerca do adultério apontada por Giddens é ainda bastante atual em nosso cotidiano. A infidelidade masculina é tratada com menos entusiasmo, quando se toca no assunto, parece-nos que o adultério feminino é muito mais atrativo à arte literária. Não é difícil de entendermos o porquê dessa verdade. A arte está em constante diálogo com o novo e o contemporâneo; muito embora seja a literatura alimentada pelo passado, este passado não interessa por muito tempo e sede, naturalmente, seu lugar ao que de novo se possa discutir. Para Giddens (1992),

Hoje em dia a "sexualidade" tem sido descoberta, revelada e propícia ao desenvolvimento de estilos de vida bastante variados. E algo que cada um de nós "tem", ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do *eu*, um ponto de conexão primário entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais. (p. 25)

Não há como não admitir que esta “descoberta” acerca da sexualidade mencionada por Giddens diz muito mais respeito à sexualidade feminina, uma vez que para os homens a sexualidade foi sempre entregue de forma mais natural, não há tabus na sexualidade masculina heterossexual.

Vale lembrar, contudo, que a divulgação de um discurso que atrelasse o sexo ao amor, surge na primeira metade do séc. XIX como uma forma de controlar a vida sexual da

classe dominada. É neste período que surge o movimento romântico que contribuiu fortemente para a consolidação de tal discurso. A literatura, com efeito, serviu como veículo de diversas crenças acerca do amor: a figura feminina retratada no romantismo era carregada de pureza e abstinência dos prazeres sexuais, a virgindade era cultuada e a ideia de que uma prova de amor da moça residiria em entregar-se sexualmente ao amado foi fortemente propagada. Tais ideologias disseminadas na época do romantismo têm seus reflexos impregnados em nossa sociedade contemporânea. Os modelos de literatura trazidos pelo romantismo, por exemplo, são mantidos e muito cultuados ainda hoje. O maniqueísmo literário, que encontrou campo fértil neste momento da história da literatura, é reproduzido na ficção explicitamente. É evidente que as ideias propagadas no realismo também exercem influência nos discursos ficcionais de hoje, porém, as influências românticas são mais expressivas.

Vale a pena retomarmos a discussão do segundo capítulo, quando apresentamos a versão de Aristófanes sobre a antiga natureza humana e a busca pela metade perdida, a qual dizia que em nosso passado originário, éramos seres gigantes, tínhamos quatro pares de membros e poderíamos ser andróginos, quando houve a secção dessas duas metades, uma parte ficou à procura eterna da outra, condicionando sua felicidade a esse encontro. Porém, a narrativa de Aristófanes também nos conta que:

Cada um de nós é a metade da senha de um homem, pois todos fomos divididos em dois, à semelhança do linguado: de um fizeram dois. E por isso, cada um busca sua metade correspondente. Os homens, que são hoje a metade do que outrora se chama andrógino, são loucos por mulheres, e a esta espécie pertencem todos os adúlteros. A ela pertencem igualmente as mulheres que amam homens e se imiscuem na vida matrimonial dos outros. (PLATÃO, 2005, p.122)

E dessa forma, a infidelidade também é explicada!

Em Mario Benedetti, no entanto, as práticas sexuais femininas retratadas nas obras não trazem consigo julgamentos implícitos, como já comentado. A descoberta da sexualidade citada por Giddens pode ser observada na literatura benedettiana, exercendo a mesma função que o estudioso aponta, há neste ato uma descoberta das personagens sobre si mesmas, há nelas próprias uma ressignificação de velhas certezas e uma nova postura diante do outro e de si.

Talvez seja possível verificar em Benedetti uma “literatura de mulheres” conforme o termo é trazido por Nelly Richard (2002). Segundo a autora, “literatura de mulheres” “designa

um conjunto de obras literárias cuja assinatura tem valência sexuada, mesmo que estas obras não se encarreguem da pergunta de como textualizar a diferença genérico-sexual”. De fato, Benedetti não marca diferenças em seus textos, pelo contrário, o autor traz semelhanças, aproxima o homem e a mulher na mesma capacidade de serem fiéis, infiéis, libertinos ou reprimidos.

As personagens infiéis de Benedetti, de uma maneira geral, possuem um motivo subjetivo para serem, e isso vai muito além do desejo e do instinto. Há sempre um processo que começa e termina nelas mesmas, o ato de ser ou não fiel a algo ou alguém dependem de escolhas que determinam a identidade dessas personagens. Vejamos a seguir alguns desses casos:

3.1 TriânguloIsóceles e a fidelidade da infiel

No conto *TriânguloIsóceles*, temos a personagem feminina Fanny/Raquel que percebe a necessidade do marido em ter uma amante e decide, ela mesma, transformar-se nessa amante que o marido necessita. Fanny é ex-atriz, deixou a profissão porque Arsenio, o marido, não a apoiava dizendo que ela não era boa em atuar, que era possível perceber sempre Fanny, ela mesma, nos personagens que interpretava. Quando Fanny ia encontrar Arsenio num apartamento alugado próximo da casa do casal, a ex-atriz se transformava em Raquel e passava cerca de duas horas com o marido, sem que ele percebesse que estava traindo a esposa com ela mesma. No entanto, quando completaria dois anos de encontros semanais, Arsenio comprou uma joia para presentear Raquel. Fanny, por sua vez, não suportou a situação e revelou-se ao marido, decretando: “Ou casa-se comigo, ou se separa de mim”. (BENEDETTI, 1989, 84). É possível perceber neste conto a tentativa de uma consciência feminina de que o adultério não significa o fim do casamento. Ainda que Fanny não tenha sabido lidar com a situação por mais tempo, há implícita aí uma liberdade conjugal que destoa completamente do modelo de casal tradicional, amantes e fiéis.

As personagens de Benedetti parecem compartilhar do que a filósofa francesa Simone de Beauvoir entende como essencial para uma relação amorosa ser promissora, ao mesmo tempo em que pecam pelo mesmo motivo apontado por Beauvoir. Em “O segundo sexo” a autora afirma que

Para que haja entre os esposos lealdade e amizade, a condição *sinequa non* é que ambos sejam livres, um em relação ao outro e concretamente iguais. Enquanto somente o homem possuir autonomia econômica ele detém – pela

lei pelos costumes – os privilégios que a virilidade lhe confere, é natural que ele apareça tantas vezes como um tirano, o que estimula a mulher à revolta e à astúcia. (BEAUVOIR, 1967, 230)

Arsenio detinha o poder econômico do casamento, uma vez que impediu Fanny de seguir trabalhando e ela, portanto, se fez astuta e participou de seu privilégio. Porém, o fato do marido estar a traindo com ela mesma, não fez Fanny se sentir menos traída, uma vez que ele não sabia que se tratava da esposa.

Podemos novamente nos reportar à citação de Platão sobre o desejo e o “mau amante” e o seu contrário, discutidos no segundo capítulo, quando analisamos a afirmação de Arsenio de que era possível reconhecer Fanny em todos os personagens que ela interpretava, isso acontece porque Fanny é amada para além do corpo pelo marido, enquanto por Raquel, Arsenio sentia somente o desejo carnal, porém o desejo era tão intenso e a tentativa de delimitar fronteiras tão forte que Arsenio não reconheceu a alma de Fanny em Raquel, pois ele não queria conhecer a alma de Raquel e Fanny teve consciência disto pelos dois anos que se encontravam regularmente. “En los últimos dos años, el abogado había mantenido otra relación, tan clandestina como estable, con una mujer apasionada, carnal, contradictoria, y, por si todo eso fuera poco, particularmente atractiva.” (BENEDETTI, 1989, p. 30)⁶⁷

Porém, na ocasião do presente tão sublime, Fanny sentiu-se ameaçada enfim, percebeu que Arsenio poderia começar a interessar-se também pela alma de Raquel e isso fez com que ela desfizesse a situação.

Portales, estupefacto, sólo atinó a exclamar: « ¡Fanny! ¿Qué haces aquí?» «¿Aquí?», subrayó ella. «Pues, lo de todos los martes, querido. Venir a verte, acostarme contigo, quererte y ser querida. » Y como Arsenio seguía con la boca abierta, Fanny agregó: «Arsenio, soy Fanny y también Raquel. En casa soy tu mujer, Fanny A. de Portales, pero aquí soy la actriz Fanny Araluce. Q sea que en casa soy transparente y aquí soy opaca, ayudada por el maquillaje, las pelucas y un buen libreto, claro.» (ibid, p. 31 - grifo nosso)⁶⁸

Outra vez é possível perceber a relação de alma e corpo na fala em destaque de Fanny. O corpo, entidade opaca, transmite somente o que quer transmitir e desperta somente o

⁶⁷ Nos últimos anos havia mantido outra relação, tão clandestina quanto estável com uma mulher apaixonada, carnal, contraditória e como se isso fosse pouco, extremamente atraente. (BENEDETTI, 1989, p. 30)

⁶⁸ Portales, estupefado, somente gritou ao exclamar: “Fanny! O que faz aqui? “Aquí?”, disse ela. “Pois, o de todas as outras terças, querido. Venho te ver, me deitar com você, querer e ser querida.” E como Arsenio continuava com a boca aberta, Fanny acrescentou: “Arsenio, sou Fanny e também Raquel. Em casa sou tua mulher, Fanny A. de Portales, mas aqui sou a atriz Fanny Araluce. Ou seja, em casa sou transparente e aqui sou opaca, com a ajuda da maquiagem, as perucas e um bom texto, claro.” (BENEDETTI, 1989, p. 31 – tradução nossa)

que o outro está disposto a ver. Enquanto a alma, transparente, é reveladora e permite que o sujeito seja visto em sua completude. Retomando a citação de Octavio Paz (op. cit.), o amor acontece, portanto, quando há a participação dos dois elementos: corpo e alma.

O casal, no entanto, parece estar no que filósofo inglês Bertrand Russel acredita sobre o casamento, para ele “quem vê nos laços do casamento um valor definitivo e irrevogável não permite que a imaginação se deixe estimular e procurar a possibilidade de uma felicidade idealizada.” (RUSSEL, 1985, p. 10 e 11)

Não há no conto o motivo que levou Arsênio a buscar uma amante. Porém, podemos perceber que os motivos que levaram Fanny a enganar o marido são bastante pessoais, na medida em que ela afirma que iria encontrá-lo para sentir-se querida, para desejar e ser desejada. Está implícito, portanto, que Fanny já não se sentia amada e desejada na relação conjugal com Arsênio, o que Benedetti parece afirmar neste conto é a não eternidade do amor, e a falta total de garantias de felicidade do casamento. A busca por essa totalidade ou plenitude amorosa não tem o fim com o matrimônio, ainda que o corpo esteja unido por alguma forma de contrato humano, a alma continua livre para buscar sua outra metade.

O que podemos intuir da literatura benedettiana é que todo encontro de almas é algo momentâneo e jamais definitivo. A liberdade dos sujeitos não é finita em nenhuma instância, os personagens de Benedetti são livres para amar e desejar mesmo que socialmente essa liberdade já não exista pelo poder simbólico do matrimônio. No caso de Fanny e Arsênio, existia uma liberdade incutida na relação do casal, uma vez que Fanny por si só percebeu a necessidade do marido em ter uma amante, caso o amor e o desejo de ambos não fossem livres, a constatação de Fanny seria uma grande tragédia e provavelmente resultaria no fim de seu casamento.

3.2 Los pocillos – Lasposibilidades

Com Mariana, em *Los Pocillos*, parece acontecer o mesmo sentimento tácito de liberdade que existia em Fanny, pois ainda que apresentada como uma mulher contida e resignada, ela se permite flertar com seu cunhado Alberto a partir de uma justificativa implícita e pessoal: o casamento com José Claudio já não a completa mais, e é Alberto quem a vê, e lhe devolve o status de mulher.

Los Pocillos, de 1959, é um conto curto, no qual Benedetti narra a construção de um triângulo amoroso formado por Mariana, seu marido José Claudio e seu cunhado Alberto. Após tornar-se cego, José Claudio se torna também distante e introspectivo, não demonstra mais desejo ou carinho por Mariana, que por sua vez, vê na admiração de Alberto uma espécie de fuga da falta de emoção na qual sua vida estava encerrada, como já dito, Alberto representa para Mariana um encontro com uma parte de si mesma que deixou de ser vista quando José Claudio deixou de ver.

O casamento de Mariana e José Claudio, aparentemente, se sustenta pela piedade da mulher pela cegueira do marido e pela memória de um tempo bom. Mariana é fiel a uma memória e um passado, mas não ao presente, pois este não a totaliza mais. Benedetti explica tal realidade através de duas metáforas: a primeira é apresentada pelo isqueiro que Mariana presenteara José Claudio no início do casamento e que “agora” já não acende mais, desenhando a situação de que já não há mais fogo, enquanto paixão, no casamento dos dois.

La mano de José Claudio empezó a moverse, tanteando el sofá. “¿Qué buscás?”, preguntó ella. “El encendedor.” “A tu derecha.” La mano corrigió el rumbo y halló el encendedor. Con ese temblor que da el continuado afán de búsqueda, el pulgar hizo girar varias veces la ruedita, pero la llama no apareció. A una distancia ya calculada, la mano izquierda trataba infructuosamente de registrar la aparición del calor. Entonces Alberto encendió un fósforo y vino en su ayuda. “¿Por qué no lo tirás?” dijo, con una sonrisa que, como toda sonrisa para ciegos, impregnaba también las modulaciones de la voz. “No lo tiro porque le tengo cariño. Es un regalo de Mariana.” [...] Ahora el encendedor ya no servía. Ella tenía poca confianza en los conglomerados simbólicos, pero, después de todo, ¿qué servía aún de aquella época. (BENEDETTI, 2000a, p. 121)⁶⁹

A outra metáfora é a cegueira de José Claudio, pela qual Mariana deixa de ser vista como mulher e precisa de outros olhos que a vejam e a devolvam a consciência de si, olhos estes que são os de Alberto.

⁶⁹ A mão de José Claudio começou a se mover, tateando o sofá. “O que procura?” perguntou ela. “O isqueiro”. “À sua direita”. A mão mudou o rumo e encontrou o isqueiro. Com esse tremor comum à ansia da busca, girou várias vezes a rodinha, mas a chama não apareceu. A uma distância já calculada, a mão esquerda espera ansiosamente registrar a aparição do calor. Então, Alberto acendeu um fósforo e veio ajuda-lo. “Por que não joga fora?”, disse, com um sorriso que, como todo sorriso para cegos, impregnava também modulações da voz. “Não o jogo porque tenho carinho por ele, foi um presente de Mariana.” [...] Agora o isqueiro já não servia. Ela tinha pouca confiança nos conglomerados simbólicos, mas, depois de tudo, de que servia ainda aquela época? (BENEDETTI, 2000, p. 121 – tradução nossa)

Além das metáforas criadas pelo uruguaio para explicar o casamento frustrado de Mariana e José Claudio, há outra metáfora que reside no próprio título do conto e expressa bem uma visão de fidelidade de Benedetti:

Los pocillos eran seis: dos rojos, dos negros, dos verdes, y además importados, irrompibles, modernos. Habían llegado como regalo de Enriqueta, en el último cumpleaños de Mariana, y desde ese día el comentario de cajón había sido que podía combinarse la taza de un color con el platillo de otro. "Negro con rojo queda fenomenal", había sido el consejo estético de Enriqueta. Pero Mariana, en un discreto rasgo de independencia, había decidido que cada pocillo sería usado con su plato del mismo color.(ibid., p. 121)⁷⁰

Ou seja, podemos inferir que há um par predeterminado para cada pessoa, mas é possível que esta situação seja desfeita e que esta mesma pessoa forme um novo par, com alguém completamente diferente, mas que ainda assim estabeleça uma relação harmônica. Ainda que esta ideia vá diretamente contra o mito trazido por Platão sobre alma gêmea, o qual discutimos no segundo capítulo deste texto, pois na perspectiva de Pausânias a harmonia apenas resultaria do uso do pires com sua respectiva xícara.

No entanto, por tudo que já foi apresentado até agora, podemos afirmar que essa é uma visão combatida fortemente nos textos benedettianos. Benedetti parece não acreditar na ideia de alma gêmea, pelo menos não da maneira como o assunto foi disseminado pela literatura de um modo geral.

Ao decidir manter as xícaras com seus respectivos pires, no entanto, Mariana revela um aspecto importante de sua personalidade: para ela existe uma fidelidade a ser cultivada, mas a fidelidade é apenas uma escolha, não a única opção, pois Mariana conhece outras possibilidades.

O amor de Mariana converteu-se exclusivamente em piedade por José Claudio e sua limitação física, a falta de fogo do isqueiro deixa claro que a paixão acabou. No entanto nem isso a mulher pode mais oferecer ao marido, sua piedade. Pois o cego recusa sua ajuda e a trata com hostilidade. Não há, portanto, mais nenhum motivo para que Mariana permaneça fiel a não ser a memória e o passado. A memória, no entanto, parece não ser mais o bastante para manter Mariana fiel a Jose Claudio, que por sua vez, já deixara de ver a mulher ou mesmo senti-la.

⁷⁰ As xícaras eram seis: duas vermelhas, duas pretas, duas verdes e além disso importados, inquebráveis, modernos. Haviam chegado como um presente de Enriqueta, no último aniversário de Mariana, e desde esse dia o comentário da caixa informava que podia-se combinar a xícara de uma cor com o pratinho de outra. "Preto com vermelho fica maravilhoso" foi o conselho estético de Enriqueta. Mas, Mariana, em um ato discreto de independência, decidiu que cada xícara seria usada com o seu prato da mesma cor."(BENEDETTI, 2000a, p. 121 – tradução nossa)

(José Claudio) Se había escondido en sí mismo. Pero Mariana no estaba hecha para asistir, simplemente para asistir, a un reconcentrado. Mariana reclamaba otra cosa. Una mujercita para ser exigida con mucho tacto, eso era. Con todo, había bastante margen para esa exigencia; ella era dúctil. Toda una calamidad que él no pudiese ver; pero esa no era la peor desgracia. La peor desgracia era que estuviese dispuesto a evitar, por todos los medios a su alcance, la ayuda de Mariana. El menospreciaba su protección. Y Mariana hubiera querido -sinceramente, cariñosamente, piadosamente- protegerlo. (ibid., p. 123)⁷¹

É nesse momento de cegueira metafórica do marido, que os olhos de Alberto são, para Mariana, a porta de regresso a si mesma. São por esses olhos que Mariana deseja ser vista agora. O desejo de Alberto por Mariana e vice versa cresce e aparece de maneira muito discreta e lenta, não se trata de uma paixão avassaladora, pois Mariana não é uma mulher impulsiva e não se permite mais do que possa controlar. A protagonista e seu cunhado desenvolveram um ritual perfeito para se tocarem e expressarem seus sentimentos de maneira controlada e dócil.

Con el tiempo, la caricia de Alberto se había convertido en una especie de rito y, ahora mismo, Mariana estaba en condiciones de aguardar el movimiento próximo y previsto. Como todas las tardes, la mano acarició el pescuezo, rozó apenas la oreja derecha, recorrió lentamente la mejilla y el mentón. Finalmente se detuvo sobre los labios entreabiertos. Entonces ella, como todas las tardes, besó silenciosamente aquella palma y cerró por un instante los ojos. (ibid. 126)⁷²

No entanto, o afeto dos dois já era grande o suficiente para que Mariana invertesse a lógica da desculpa que precisava dar a si mesma para continuar o romance com Alberto: “Ahora estaba tranquila y podía disfrutar. Le parecía que la ceguera de José Claudio era una especie de protección divina.” E com esse novo pensamento, Mariana tem consciência de que é infiel e que não poderia ser vista.

Enquanto Alberto e Mariana praticam seu ritual diário de amor e cumplicidade, o café é preparado e José Claudio diz, constituindo uma nova metáfora, “no lodejeshervir”. O

⁷¹ (José Claudio) Havia se escondido em si mesmo. Mas Mariana não estava disposta a assistir, simplesmente para assistir, um desconcertado. Mariana reclamava outra coisa. Uma mulherzinha para ser exigida com muito tato, isso era. Com tudo havia bastante margem para essa exigência; ela era dúctil. Toda uma calamidade que ele não pudesse ver, mas essa não era a pior desgraça. A pior desgraça era que estivesse disposto a evitar, por todos os meios ao seu alcance, a ajuda de Mariana. Ele menosprezava sua proteção. E Mariana tinha querido – sinceramente, carinhosamente, piedosamente – proteja-lo. (BENEDETTI, 2000, p. 121 – tradução nossa)

⁷² Com o tempo, a carícia de Alberto havia se transformado em um ritual e, agora mesmo, Mariana estava em condições de aguardar o próximo movimento, previsto. Como todas as tardes a mão acariciou o pescoço, roçou apenas a orelha direita, percorreu lentamente a bochecha. Finalmente se deteve sobre os lábios entre abertos. Então ela, como todas as tardes, beijou silenciosamente aquela palma e fechou por um instante os olhos. (idem. p. 126 – tradução nossa)

que não se poderia deixar que fervesse e perdesse o gosto bom era o romance de seu irmão e sua esposa, o romance, assim como o café, deveria ser servido, bebido e degustado pelos dois.

O final do conto é surpreendente:

La mano de Alberto se retiró y Mariana volvió a inclinarse sobre la mesita. Retiró el mechero, apagó la llamita con la tapa de vidrio, llenó los pocillos directamente desde la cafetera.

Todos los días cambiaba la distribución de los colores. Hoy sería el verde para José Claudio, el negro para Alberto, el rojo para ella. Tomó el pocillo verde para alcanzárselo a su marido, pero antes de dejarlo en sus manos, se encontró con la extraña, apretada sonrisa. Se encontró además, con unas palabras que sonaban más o menos así: "No, querida. Hoy quiero tomar en el pocillo rojo." (ibid., 126 – 127)

O desfecho que Benedetti dá ao conto nos permite duas interpretações: José Claudio voltou a ver sua esposa pelos olhos do irmão, que neste ponto a enxergava totalmente ou José Claudio nunca esteve cego, e apenas deixou de amar sua esposa, cultivando, porém, a memória de um tempo bom que o impedia de dizer adeus.

É interessante inserirmos nesse momento da pesquisa uma ponte ainda mais concreta com a esfera ética, pois como discutimos no capítulo dois, acreditamos que a literatura é refletora do mundo de experiências comuns e isso embasa nosso trabalho em grande parte, para tanto recorremos aos depoimentos de mulheres infiéis reais trazidos pelo estudo do comportamento sexual feminino feito por Leneide Duarte-Plon em seu livro “Por que elas são (in)fiéis” de 2006. O depoimento de Denise – uma das mulheres entrevistadas por Leneide – parece vir perfeitamente ao encontro da análise que fizemos de Mariana quanto à necessidade de ser vista por um homem que a deseje. Denise diz:

Tenho necessidade de que um homem me olhe com paixão, me dê a impressão de que eu flutuo, de que existo cem por cento. Logo que sinto que ele não me admira mais com a mesma intensidade procuro outro para reencontrar o olhar de alguém loucamente apaixonado por mim”. (apud. Duarte-Plon, 2006, p. 15)

Com isso, reforçamos nosso argumento de que as personagens benedettianas são comuns, inspiradas em pessoas reais e que dialogam com essas mesmas pessoas.

3.3 ¿Quién de nosotros puede amar más de uno?

¿*Quién de nosotros?* é um romance escrito em 1953 que narra a história de amor de Alicia, Lucas e Miguel. Os três personagens foram amigos na adolescência e os dois rapazes apaixonados pela garota. A relação de Alicia com Miguel, segundo o relato do mesmo, era

mais pacífica e constante, sem conflitos ou grandes emoções, ao contrário, Alicia e Lucas pareciam estar sempre se confrontando, discutiam e discordavam e com isso aproximavam-se. Alicia casa-se com Miguel, porém os três envolvidos tem consciência do erro que isto configura e Alicia decide ir atrás de Lucas, para viver o amor ou o desejo que não viveu no tempo certo.

A narrativa é apresentada, conforme já citamos no primeiro capítulo, por depoimentos em primeira pessoa dos três envolvidos, o livro é dividido em três partes e cada uma delas é o relato de um dos personagens.

O tema principal da obra é o triângulo amoroso, que como já vimos, é um tema recorrente em Benedetti e na literatura de uma maneira geral.

3.3.1 O triângulo ou Por que não Miguel?

A relação de Lucas e Miguel é ao mesmo tempo simples e conflituosa. Há uma amizade sincera de ambas as partes, mesmo sabendo que é Lucas o objeto de desejo de sua esposa, Miguel não culpa, ou odeia o amigo, ao contrário, o julga íntegro e honesto. Reconhece nele características nobres e interessantes, algumas até que gostaria de possuir. Nas palavras de Miguel percebemos a importância da amizade de Lucas para ele:

Hablábamos muy poco, a veces pasábamos un largo tiempo sin decir una palabra, cada uno con si mismo, apenas mirando otras mesas cuando algún exagerado reía escandalosamente y, o hacia la calle cuando pasaba alguna mujer que valdría la pena. Confieso que esas noches eran insustituibles para mí, pero experimentaba con él la misma sensación que con Alicia: estaba claro que Lucas cumplía un deber de amistad, especialmente porque intuía lo cuanto su amistad significaba para mí, mismo que se resumiese a un silencio tolerante y opaco. No me acuerdo de haber abandonado en alguna ocasión su actitud de simpatía para conmigo, pero tampoco me acuerdo de su rostro animado como cuando enfrentaba Alicia. (BENEDETTI, 2000c, p. 27)⁷³

O que Lucas pensa de Miguel é mais difícil de se precisar, pois Lucas relata os fatos através de um conto e com notas de rodapé faz as referências ao real, poucas vezes cita Miguel nestas notas, mas é possível perceber que o respeita e em algum aspecto sente pena de sua personalidade resignada.

⁷³Conversávamos muito pouco; às vezes passávamos um longo tempo sem dizer uma palavra, cada um consigo mesmo, apenas olhando outras mesas quando algum exagerado ria escandalosamente e, ou para a rua quando passava alguma mulher que valia a pena. Confesso que essas noites eram insubstituíveis para mim, mas experimentava com ele a mesma sensação que com Alicia: estava claro que Lucas cumpria um dever de amizade, especialmente porque intuía o quanto sua amizade significava para mim, mesmo que se resumisse a um silêncio tolerante e opaco. Não me lembro de ter abandonado em alguma ocasião sua atitude de simpatia para comigo, mas tampouco me lembro de ter se exaltado, de seu rosto ter se animado como quando enfrentava Alicia. (BENEDETTI, 2007, p.25)

Miguel conhecia Alicia antes de amá-la, não fora amor à primeira vista e tão pouco houve a paixão avassaladora das descobertas. Como ele mesmo afirma:

La falta de Alicia, la opresión que esa falta me causaba constituía para mí un tipo de amor, probablemente el único que me era (y todavía me es) permitido. Un amor tan opaca, reconozco, que nunca llegaba a emocionarme, ni a avivar mi ternura, pues solo en raras ocasiones mi moderada nostalgia me llevaba a pensamientos como “Me gustaría que ella estuviese aquí” o “Qué diría Alicia de esto?” o “Qué está ella haciendo en este instante” (BENEDETTI, 2000c, p. 32 – 33)⁷⁴

Não é necessário nenhum conhecimento aprofundado sobre relacionamentos para diagnosticar que a relação de Miguel e Alicia não poderia ser duradora e feliz, pois uma coisa anulava imediatamente a outra, Alicia ao decidir ir ao encontro de Lucas e Miguel, por sua vez permitir que a esposa partisse para esse fim escolheram a felicidade em detrimento da durabilidade do relacionamento.

Mas antes mesmo de se tornarem um casal, a relação de amizade de Miguel e Alicia já apresentava indícios de que não poderia resultar em um relacionamento empolgante que proporcionasse plenitude e alegria por muito tempo, isso porque o amante acredita conhecer o objeto de seu amor e se frustra duramente quando percebe que errou, pois há no homem uma tentativa feroz de totalizar o ser amado.

O amante parece não gostar de surpresas quando estas vêm do que seja o seu objeto de amor. Ser surpreendido por uma faceta até então desconhecida do ser que ama é o mesmo que comprar um produto com defeito, com a diferença de que a sua devolução ou a troca resultaria em uma dor profunda e por isso extremamente evitada, e aí reside a frustração. Tal frustração acontece com Miguel quando Lucas passou a fazer parte da vida dele e de Alicia, pois esta, na companhia de Lucas, revelava-se mais tensa e mais intensa nas discussões e defesa de pontos de vista do que antes:

Hasta entonces había creído que asistía a la mejor expresión del carácter de Alicia. Pero recién ahora sabía cuánto más podía dar, hasta dónde era capaz de llegar su apasionada tensión, y, por eso, la solicitud demasiado visible con que ella acogía mis palabras, tenía necesariamente que parecerme una atención distraída, de segunda mano, que no me conformaba, pese a que no podía pretender otra cosa.(ibid.,p. 13)⁷⁵

⁷⁴ A falta de Alicia, a opressão que essa falta me causava constituía para mim um tipo de amor, provavelmente o único que me era (e ainda me é) permitido. Um amor tão opaco, reconheço, que nunca chegava a me emocionar, nem a avivar minha ternura, pois só em raras ocasiões minha moderada nostalgia me levava a pensamentos como “Eu gostaria de que ela estivesse aqui” ou “O que Alicia diria disto?” ou “O que ela estará fazendo neste instante?”.(BENEDETTI, 2007, pp. 30-31)

⁷⁵ Até então eu havia acreditado que conhecia a melhor expressão do caráter de Alicia. Mas acabava de saber quanto mais podia dar, até onde era capaz de chegar sua apaixonada tensão, e, por isso, a solicitude

Depois de casados, a relação de Miguel e Alicia parecia muito mais um contrato de silêncio e resignação em prol de uma vida aparentemente feliz e completa. Eles tiveram dois filhos e na visão de Miguel: “É como se eu e ela [Alicia] tivéssemos fabricado pré-fabricado este vínculo, como se ela tivesse nos adotado, a mim e às crianças, e agora não soubesse com quem nos deixar.” (BENEDETTI, 2007,p.11)

Miguel é uma personagem visivelmente problemática e sofredora, durante seu relato, fala dos problemas que teve com os pais e com o mundo de uma maneira geral. Alicia e Lucas são mais práticos e ambos parecem nutrir um sentimento de piedade por Miguel, talvez seja este sentimento que compactuam o que justifica o fato de não terem ficado juntos no passado e esperado tanto tempo para ficarem juntos em algum presente.

Na voz de Alicia, apresentada por uma carta deixada a Miguel, ela resume o casamento que tiveram da seguinte forma:

Querido, lo nuestro no fue un fracaso, pero algo mucho peor: un éxito mal gasto. Toda felicidad de que disponíamos que era más sutil de que el normal, todo el nuestro amor, que era más honesto que nuestro miedo, no pudieron con tanto rencor acumulado, con tantas negociaciones entre el orgullo y la apatía, con tan flexible, silenciosa vergüenza. [...] Once años, tú comprendiendo todo, esperando mi prevista nostalgia que no llega, su bendecida oportunidad de mostrarte generoso y antiguo sabedor, horriblemente bien informado de mis deseos. De veras, no importa que yo diga ahora: “No puedo más, me voy con Lucas”, porque tú vienes arrastrando 11 años de espera, porque esa fue la oración con que desde el comienzo me encomendaste a ti. Después de todo, que tontería tener temido tu espanto; si ya sabes de todo, y que repugnante fuiste tú por saberlo. (BENEDETTI, 2000c, p. 56)⁷⁶

Ou seja, concluímos que Alicia não foi infiel a Miguel em nenhum momento da relação que tiveram, pelo contrário, Alicia foi infiel a Lucas e a ela mesma, pois era a Lucas quem traía forjando um casamento feliz com Miguel. Acreditamos que a infidelidade, diferentemente do que prevê o óbvio, não se configura pelo ato de não ter uma relação fora do

demasiadamente visível com que ela acolhia minha palavras, tinha necessariamente que me parecer uma atenção distraída, de segunda mão, que não meconformava, apesar de que não podia pretender outra coisa. (ibid., p. 15)

⁷⁶ Querido, nosso casamento não foi um fracasso, mas algo muito pior: um sucesso mal gasto. Toda felicidade de que dispúnhamos que era mais sutil do que o normal, todo o nosso amor, que era mais honesto que nosso medo, não puderam com tanto rancor acumulado, com tantas negociações entre o orgulho e a apatia, com tão flexível, silenciosa vergonha. [...] Onze anos, você entendendo tudo, esperando minha prevista nostalgia que não chega, sua bendita oportunidade de mostrar-se generoso e antigo sabedor, horrivelmente bem informado dos meus desejos. Deveras, não interessa que eu diga agora: “Não posso mais, vou embora com Lucas”, porque você vem arrastando 11 anos de espera, porque essa foi a oração com que desde o começo me encomendou a você. Depois de tudo, que idiotice ter temido o seu espanto; se já sabe de tudo, e que repugnante você foi por saber. (BENEDETTI, 2007, p. 54)

casamento e sim por não entregar-se a quem de fato deseja e ama, ou ama; ou deseja. Antes de qualquer coisa, é preciso ser fiel a si mesmo e nos parece que é nesse ato de fidelidade que resulta a infidelidade tomada em seu senso comum.

Contudo, parece-nos que a fidelidade em Mario Benedetti tem muito a ver com a falta de liberdade, e a infidelidade, por consequência, representaria uma liberdade ainda que simbólica. As mulheres personagens infiéis apresentadas neste capítulo libertaram-se quando permitiram-se desejar e serem desejadas por outros homens que não os seus maridos. É certo que os motivos que levaram cada uma delas a tal ato foram diferentes, mas ainda assim, Mariana livrou-se do cárcere de seu casamento sem paixão e sem desejo quando permitiu-se olhar e ser vista por Alberto; e Alicia, que aprisionou-se no casamento com Miguel por sua livre vontade, libertou-se de toda a vida construída com o marido que não a agradava e a aprisionava ao viajar a Buenos Aires para encontrar-se com Lucas.

Ao analisar estes casos de infidelidade, podemos refletir também que mais que libertar-se a si mesmas, estes infiéis também libertam, ainda que forçosamente, seus pares. Libertam do engano da falsa imagem de fidelidade, como aconteceu com José Claudio e Fanny, libertam mais ainda da prisão dos compromissos e protocolos que a vida conjugal sem felicidade e plenitude representam, como no caso de Miguel. E acima de tudo, libertam da fantasia criada e sustentada pelo ideal romântico de que a paixão e o desejo estão atrelados eternamente ao amor. De acordo com Russell,

É possível apaixonar-se e ficar durante anos dedicados a uma só pessoa. Mas, cedo ou tarde, o hábito apaga a paixão e é preciso procurar as emoções do início. Naturalmente, é possível dominar esse instinto, mas é difícil impedir sua existência. Com o progresso da emancipação feminina, as oportunidades de infidelidade conjugal multiplicaram-se. A ocasião faz nascer a ideia, que faz nascer o desejo, que finalmente triunfa, quando as amarras de origem religiosa estão ausentes. (Russell, 1985, apud. Duarte-Plon, 2006, p. 16)

O que Russell afirma as personagens benedettianas comprovam.

Outra entrevistada de Duarte-Plon coincide com uma personagem benedettiana, Cecília, de 54 anos afirma que “Na verdade, sempre justifiquei minhas traições e só as aceitei em função disso, de achar que não estava vivendo um casamento feliz. Eu me permitia, de alguma forma, a busca da felicidade.”

Ainda que Alicia não tenha sido infiel a Miguel (no sentido primário da interpretação) a personagem, assim como Cecília, se permitiu a busca da felicidade, de forma

que inicia a carta que deixará a Miguel dizendo: “Eu me decidi” (p. 51), ela se decidiu a ir ao encontro de Lucas, o que representa sua felicidade.

É interessante evidenciar a conclusão a que chegamos e a reafirmação de nossa tese neste capítulo, ao comparar discursos da esfera ética e da esfera estética da vida percebemos que Benedetti realmente exprime em seus personagens uma verdade comum à vida, os faz participarem do mesmo mundo de experiências e instabilidades do qual participamos os seres reais. Neste sentido é que podemos reafirmar o que dissemos na introdução deste trabalho: escolhemos Mario Benedetti pela possibilidade de um diálogo amplo e sincero com sua obra, uma vez que a construção de seus personagens se confunde com a construção dos seres sociais reais, permitindo, dessa forma, a valiosa aproximação e identificação do leitor com sua obra.

CONCLUSÃO

Conforme pudemos observar e, de certa forma, experimentar, na leitura dos dois primeiros capítulos desta dissertação, Mario Benedetti possui uma forma peculiar de relacionar-se com a palavra e isso se reflete diretamente na obra do escritor, que como vimos, vincula em seus textos visões de mundos e ideias muito próprias e particulares.

Acreditamos que tenhamos deixado clara a relação de Benedetti com a escrita, revelando a crença quase religiosa que o uruguaio mantém na palavra enquanto arma libertadora e eficaz contra as injustiças sociais, a solidão, o desamor, o esquecimento e os julgamentos.

É interessante nos reportamos neste momento ao poema *Los poetas*, integrante do livro *Yesterday y mañana*, no qual Benedetti trata dessa figura coberta de misticismo que é o poeta:

Los poetas se encuentran en congresos/ en saraos en cárceles en las antologías/ unos cosechan loas en manuales de fama/ otros son asediados por la casta censura/ los poetas se abrazan en los aeropuertos/ y sus tropos encienden la alarma en las aduanas/ a menudo bostezan en recitales de otros/ y asumen que en el propio bostecen los amigos/ los poetas se instalan en las ferias anuales/ y estampan codo a codo sus firmas ilegibles/ y al concluir la faena les complace de veras/ que se acerquen los jóvenes confianzudos y tímidos/ los poetas se encuentran en simposios/ por la paz pero nunca la consiguen/ unos reciben premios / otros palos de ciego/ son una minoría casual y variopinta/ sus mejores hallazgos son harto discutibles/ estudios inclementes revelan sus andamios/ los analistas buscan variantes / los poetas/ suelen dejar alguna para animar el corro/ los poetas frecuentan boliches y museos/ tienen pocas respuestas pero muchas preguntas/ frugales o soberbios / a su modo sociables/ a veces se enamoran de musas increíbles/ beben discuten callan argumentan valoran/ pero cuando al final del día se recogen/ saben que la poesía llegará / si es que llega/ siempre que estén a solas con su cuerpo y su alma. (BENEDETTI, 1987)

O modo como autor descreve e se posiciona sobre a os poetas revela uma de suas características mais marcantes: a crítica sobre e no próprio fazer poético. O escritor comenta a função social da literatura neste metalinguismo, reitera, com certo sarcasmo, sua visão sobre a literatura e a responsabilidade que ela mantém, ou precisa manter com o povo. Até mesmo a figura do estudioso de obras literárias não escapa à crítica de Benedetti, que é posicionado quase como um enganado pelo artista. No poema é possível perceber certo tom irônico usado pelo escritor para comentar sobre a vida social dos poetas, uma vez que ele mesmo procurou

manter-se afastado do estrelato ao máximo que pode. Conforme evidencia Teresa Rosenvingue (2009), comentando o modo como Benedetti foi chamado pela autora de sua biografia – Hortensia Campanella – “um mito discretíssimo”, o termo é perfeito para referirmo-nos a Mario Benedetti, uma vez que o autor pode ser chamado “mito” por ser um dos poetas de língua espanhola mais lidos no mundo, e “discretíssimo”, pois no âmbito da literatura, não havia autor mais distante dos focos que ele, não havia alguém menos visto em festas, celebrações e estreias ou em qualquer outro lugar que não fosse para ler seus poemas. (ibid. p. 37)

Mas isso não impediu que Benedetti fosse reconhecido e valorizado no contexto da literatura hispano-americana e mundial, consoante Maitax, na página oficial dedica a Benedetti na biblioteca online Cervantes, foi a novela “La tregua” (1960), “a que supôs a consagração definitiva do escritor e o início de sua projeção internacional (a novela teve mais de uma centena de edições, foi traduzida a dezenove idiomas e levada ao cine, ao teatro, a radio e a televisão), que correm paralelas à crescente relevância de Benedetti como poeta desde o rotundo sucesso que disfrutaram seus *Poemas de la oficina* (1956).”⁷⁷

Como pudemos perceber, através dos estudos apresentados, grande é a discussão sobre o comprometimento e o engajamento do autor com uma literatura social, preocupada com sua gente, que são também suas personagens. As personagens de Benedetti, como vimos, são estas típicas pessoas urbanas que podem ser encontradas a todo o momento, em lugares públicos e populares, e que anseiam uma vida simples e digna. Personagens estas que falam a língua das ruas e que comunicam perfeitamente com seus correspondentes na realidade, pois, conforme exposto, a linguagem empregada por Benedetti não se desvincula do cotidiano onde circula. O autor opta pela linguagem clara e popular, pois acredita que precisa devolver sua obra às ruas, que é de onde ela foi retirada.

Mais do que pertencente a um movimento com influencias realistas, o uruguaio fez de sua obra uma própria influência, uma vez que sua maneira de lidar com a realidade lhe é bastante própria. Conforme estudado, Benedetti mais do que observar e retratar as realidades com que se deparava, ele as resignificava a partir de um processo de análise crítica dessas realidades em seus mais amplos aspectos: a realidade dos relacionamentos interpessoais, a

⁷⁷“la que supuso la consagración definitiva del escritor y el inicio de su proyección internacional (la novela tuvo más de un centenar de ediciones, fue traducida a diecinueve idiomas y llevada al cine, el teatro, la radio y la televisión), que corren paralelas a la creciente relevancia de Benedetti como poeta desde el rotundo éxito que disfrutaron sus *Poemas de la oficina* (1956).” (MAITAX, Remedios. S.a., n.p.)

realidade do desejo por outra pessoa, a realidade das relações de erotismo entre pessoas e pessoas e ideias de pessoas, a realidade do amor etc.

E sobre o amor, é interessante e agradável podermos ter percebido que Benedetti consegue fazer uma ruptura que, em se tratando de literatura, não é tão comum: O amor e o desejo não são sinônimos na literatura do uruguaio, tão pouco tem a necessidade de aparecer completamente vinculados. Segundo Ferreira (1999),

Ao contrário do amor, o desejo faz parte da estrutura do falante e tem como característica ser, ao mesmo tempo, indestrutível e invariante. Todo desejo sempre é o mesmo, já que se articula, quer em relação ao sujeito, quer em relação ao objeto, como falta radical. Por não haver o que se deseja, o desejo está sempre se deslocando.

Tal preposição parece explicar o comportamento dos personagens benedettianos, da mesma forma que explica o comportamento humano. Não significa que o amor e o desejo não possam conviver e coincidir-se em um mesmo objeto, mas o que Ferreira e Benedetti afirmam é que eles podem, e é natural, que por vezes não coincidam. É dessa falta ou presença do objeto de desejo que resultam os motes dessa pesquisa: o amor e infidelidade.

Lembremos de Martín Santomé que antes de amar, desejou Avellaneda e que por inúmeros motivos seu desejo não podia ser posto em prática com a pressa e a dedicação que um desejo exige, por isso ele passou a amá-la, para tê-la de forma que o desejo não praticado não a repelisse de seus pensamentos, mas ao contrário que a aproximasse. Esse é o desejo de um bom amante, concluímos: o que é capaz de transformar-se em amor.

Alicia, ao contrário, alimentou o desejo pela falta do objeto, por sua não concretização o desejo permaneceu intacto, resistindo à passagem do tempo, pois apenas o desejo que não encontra seu objeto é capaz de durar. Quando o encontro acontece e a necessidade do contato com o objeto se torna incontável e possível, algo inevitável acontece: o desejo se transforma em amor (quando não for possível alimentá-lo constantemente com o que há de mais instintivo em si), no entanto, isso provavelmente signifique também seu fim, ainda que o objeto permaneça. Foi o que aconteceu com Mariana: o desejo fundiu-se ao amor e perdeu sua força (seguindo uma tendência natural), porém o amor, por si só, não garantiu a felicidade do corpo, e o corpo, por sua vez, buscou outro objeto de desejo: Alberto.

Em um aspecto, no entanto, o desejo e o amor coincidem: ambos sobrevivem pela falta, a diferença está em que o amor precisa de uma memória e o desejo precisa de imaginação, no primeiro a falta vem depois de sua presença e no segundo, vem antes.

A infidelidade, devido à construção histórica ocidental dada a esse conceito, fere o amor, e por isso é vista com maus olhos e acontece porque o amor dura mais que o desejo e se mantém de forma constante, dócil e pacífica. Ao contrário, o desejo dura menos, pois é mais intenso e imediato.

O que há de comum em todos os textos benedettianos analisados aqui é o fato de que algo precisa não estar bem para que se desencadeie a situação de infidelidade: Fanny percebeu que Arsenio necessitava de uma amante, e só pode ter percebido porque algo estava errado no comportamento do marido; Mariana, por sua vez, não era mais vista, nem desejada; Alicia era prisioneira de uma escolha errada que lhe parecia cada vez mais sufocante. Coincidentemente, no estudo de Leneide Duarte-Plon, as mulheres infiéis entrevistadas, na sua grande maioria, também relatam que só tornaram-se adúlteras porque não se sentiam mais felizes em seus casamentos, não se sentiam mais plenas, mas que ainda amavam seus maridos e que a infidelidade não ameaçava este amor.

Vale a pena lembrarmos a discussão feita por Costa (1998) levantada no capítulo dois, em que o sociólogo afirma que o amor é algo construído, inventado e mantido na e pela sociedade, tal como é o fogo, a roda, o casamento, a igreja etc. e por esse motivo a ideia de que seja amor é passível de mudanças e adaptações à uma nova realidade e configuração das relações amorosas, pois, consoante Bauman (2004) as relações da contemporaneidade são marcadas pela fluidez e pela novidade, houve, na visão de Bauman uma desvalorização do que seja amor em detrimento de experiências interpessoais cada vez mais efêmeras e superficiais.

Em Benedetti, é possível verificar que a ideia de amor em sua concepção mais clássica, a que Rougement (2003) refere-se como iniciada pelos trovadores da região da Provença na qual estava implícita a não realização humana e que dialoga com a ideia de alma gêmea trazida por Platão, não é disseminada, ao contrário Benedetti combate essa ideia criando experiências de amor finitos e imperfeitos, não há o “para sempre” nem mesmo no imaginário de suas personagens. Como vimos, as frustrações e instabilidades que perturbam

as personagens benedettianas tem mais a ver com suas próprias subjetividades, e não necessariamente com a vida conjugal rompida ou o amor que se transformou em piedade.

Enfim, podemos concluir que Benedetti é um enorme conhecedor da natureza humana ao retratar em seus textos situações tão complexas quanto são complexas as situações da vida real. Porém, percebemos que suas personagens amam e desejam com o que tem e o que são, Benedetti coincide o sujeito e o amor que ele sente. Através das narrativas em primeira pessoa é possível adentrarmos na subjetividade destes personagens e percebermos que sua maneira de amar ou de ser infiel condiz com o que pensam sobre si mesmos, sobre o outro e sobre o mundo. Além disso, Mario Benedetti também coincide em seu fazer poético a linguagem que emprega e o modo como dá voz aos seus personagens para que eles falem sobre o amor. Através, portanto, da linguagem e da subjetivação dos sujeitos, Benedetti garante três direitos aos sujeitos envolvidos em seu fazer poético:

O primeiro dos direitos é o *direito à literatura*, quando escreve suas obras empregando a linguagem coloquial, aproximada da vida real das pessoas e com isso permite que seus escritos sejam acessados por todos que desejem acessá-los. Como dissemos em vários momentos desse trabalho, Benedetti não procurava retirar a palavra do campo de experiência comum a todos, ao contrário, era nessa esfera da vida cotidiana que a palavra benedettiana começava e tinha seu fim.

O segundo direito que podemos mencionar é o *direito ao amor*, uma vez que incansavelmente nos dedicamos a revelar amantes benedettianos avessos a certas tradições literárias e observamos o amor entre personagens dotadas de uma humanidade quase intolerável para essa mesma tradição literária, pois Benedetti dotou de capacidade de amar e ser amado sujeitos não jovens, não belos, não corajosos, não perfeitos, ao contrário! Transformou em amantes os seres mais comuns e reais encontrados em todos os lugares e em todos os momentos.

O terceiro e último direito que queremos destacar é o *direito a felicidade*, pois conforme a análise feita, pudemos presenciar a eterna busca pela felicidade humana desenhada no comportamento dos personagens de Benedetti. A ideia de final feliz é ausente na obra do uruguaio, pois para ele, como não poderia deixar de ser a um artista crítico realista, a felicidade é diária e imprevisível. O casamento não garante a felicidade, o amor não a garante, uma vida aparentemente instável de realizações também não a garante, pois o sujeito

é instável e Benedetti faz questão de revelar isso, o que faz o sujeito feliz é condizentemente instável também e, por isso, a busca é necessária e bem-vinda.

É com uma sensação de incompletude e busca que findamos este texto sem pretender findar as indagações sobre os temas estudados aqui. A única certeza que pudemos ter é que o comportamento humano é incrivelmente instável e ansioso. As personagens benedettianas nos pareceram amostras perfeitas do que seja um sujeito vivo e inacabado. Buscando o que lhe faz sentir-se bem e totalizado, da mesma forma que os personagens da vida real o fazem, numa tentativa tímida e incansável de serem felizes.

Referências

- APOLINÁRIO, M D S. **As configurações do amor nas pastorelas galego-portuguesas**.2010. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Pós Graduação em Letras, Departamento de Letras, Uem, Maringá, 12032010.
- BARTHES, R. **Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BAUMAN, Z. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Fábio Wolf. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENEDETTI, M. **Temas e problemas**. In.____.FERNANDEZ MORENO, César. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Primavera con una esquina rota**. Mexico: Editorial Nueva Imagen, 1983.
- _____.**Despistes y Franquezas**. Ciudad de Mexico: Editorial Nueva Imagen, 1989.
- _____.**Antologiapoetica**. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1989.
- _____. **La Borra de Café**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- _____.**El ejercicio del criterio**. Madrid. Alfaguara, 1995.
- _____. **Montevideanos**. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 2000a.
- _____.**El amor, las mujeres y la vida**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000b.
- _____. **¿Quién de nosotros?**.Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000c.
- _____. **La Tregua**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000d.
- _____. **Gracias por el fuego**.Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000e.

_____. **Quem de nós?**. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

_____. **Poemas de la oficina**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2009.

_____. **Acordes Cotidianos**. Buenos Aires: V&R Editoras, 2010.

_____. **A Trégua**. Trad. Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&M Editores, 2011.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BORGES, A I L. **Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti**. In: __Mario Benedetti: inventário cómplice. Org. Carmen Alemany, RemediosMataix, José Carlos Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAMPANELLA, H. **Mario Benedetti Una obra hecha de vida**. Almanaque, 2010. p. 166 - 167

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, J. F. **Sem fraude, nem favor: Estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSU, C. **Estudio del conflicto sentimental en los personajes de Mario Benedetti: variaciones sobre el tema del adulterio**. In: __Mario Benedetti: inventário cómplice. Org. Carmen Alemany, RemediosMataix, José Carlos Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

DONOSO, J. **História personal del “boom”**. Barcelona: Seix Barral, 1983.

DAVID, S. N. (org.) **Ainda o amor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

_____. (org.) **O diabo é o sexo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

DUARTE-PLON, L. **Porque elas são (in)feis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

FACINA, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FERNANDES, N. **Identidade e Memória em Andamios de Mario Benedetti**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas *Dossiê: a literatura em tempos de repressão* PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 01 N. 01 – jul/dez 2005

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FREDERICO, C. **A sociologia da literatura de LucienGoldmann**. In_ Estud. av. vol.19 no.54 São Paulo May/Aug. 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200022&script=sci_arttext. Acesso em julho de 2012.

GIABBAI, G. C. **El exilio, realidad y ficción**. Montevidéo: Arca, 1992.

_____. **Benedetti y el porvenir de su pasado**. In: _

GIDDENS, A. **Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas: amor y erotismo**. Trad. Lopes Magda. São Paulo: Unesp, 1992.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GONZÁLEZ BERMEJO, E. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAGO, S. **Espacios reales y transfigurados en la obra de Mario Benedetti: los perseverantes «andamios» de la memoria**. In: __Mario Benedetti: inventário cómplice. Org. Carmen Alemany, RemediosMataix, José Carlos Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

LUKÁCS, G. **“Notas sobre o romance”**. In __.NETTO, José Paulo (org.). *Lukács*. São Paulo, Ática, 1981.

ILLOUZ, E. **O Amor nos Tempos do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MANSOUR, M. **Rescatar las palabras perdidas**. In: __Mario Benedetti: inventário cómplice. Org. Carmen Alemany, RemediosMataix, José Carlos Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

MENDILOW, A.A. **O tempo e o romance**. P.. Alegre: Globo, 1972

MICHELI, R. **Caminhos da paixão e do amor na literatura portuguesa.** In. SOLETRAS, Ano IV, N° 08. São Gonçalo: UERJ, jul./dez.2004

NEHRING, C. **Em defesa do amor.** Trad. Fátima Santos. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

OGAMBIDE, P. **Introducción a la antologipoetica de mariobenedetti.**In__BENEDETTI, M. Antologipoetica. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1989, p. 7-29.

ORTIZ, G M M. **Las relaciones entre lo mediocre y lo otro en los personajes de los cuentos de Mario Benedetti.** In:__Mario Benedetti: inventário cómplice. Org. Carmen Alemany, RemediosMataix, José Carlos Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

OVÍDIO. **A arte de amar.** Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&M Editores, 2001.

PAZ, O. **La llama doble: amor y erotismo.** Bogotá: Seix Barral, 1993.

_____. **Alrededores de la literatura hispanoamericana.** In: In/ Mediaciones. 2. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

PLATÃO. **Banquete.** Trad. Jean Merville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

RAMA, Á. **Literatura e cultura na América Latina.** Organização de Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. Tradução de Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **El boom en perspectiva.** In: Signos Literarios, n. 01, janeiro-junho de 2005.

RICHARD,Nelly. **Intervenções Críticas: arte, cultura, gênero e política.** Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

ROCCA, P. **Apuntes sobre el escritor popular.**In:_Revista Casa de Las Americas. n° 256 julio-septiembre/2009 pp 3-53

ROSENVINGE, T. **Benedetti, entre la fama y la discreción.** Cuadernos Hispanoamericanos, 2009. no 709-710, p. 37-40.

_____. **Pedacitos de Pátria de Mario Benedetti.** Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 693 (2008), pp. 63-67. Disponível em Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

2009, <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33560&portal=92>. Acesso em 18 de outubro de 2012.

ROUGEMENT, D. **História do amor no ocidente**. Trad. Brandi, E. B. Cachapuz. São Paulo: Ediouro.

Rousseau, J. J. **Ensaio sobre a Origem das Línguas**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998

ROVIRA, J. C. **Pregunta al azar: ¿porqué Benedetti?** In__: Mario Benedetti: inventáriocómplice. Org. Carmen Alemany, RemediosMataix, José Carlos Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

RUFFINELLI, J. **Mario benedetti y mi generación**. In__: Mario Benedetti: inventáriocómplice. Org. Carmen Alemany, RemediosMataix, José Carlos Rovira. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

NETO, M. **O Artificio Obsceno**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.

SCHOEPFLIN, M (ed.). **O amor segundo os filósofos**. Bauru: EDUSC, 2004

SOSNOWSKI, S. **La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición**. In: PIZARRO, Ana (org.). América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. v. 3 (Vanguarda e Modernidade). São Paulo: Memorial; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. p. 393-412

VARGAS LLOSA, M. **En defensa del romance**. In: __ Dicionario del amante de América Latina. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. **Entrevistas escogidas**. Seleção, prólogo e notas de Jorge Coagila. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.

VOLPE, M L. **A transgressão do discurso latino americano em mariobenedetti**. In__ Revista Ipotesi de estudos literários. Juiz de Fora, v.6, n.2. 2009. p. 59 a 73. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-transgress%C3%A3o1.pdf>, acesso em 12 de agosto de 2012.