

ANGELA DE FÁTIMA TALINE DE SOUZA

**AS AVENTURAS DO HERÓI EM BUSCA DA VERDADE E DA POESIA E EM
O CARTEIRO E O POETA DE ANTÔNIO SKÁRMETA**

CURITIBA

2013

ANGELA DE FÁTIMA TALINE DE SOUZA

**AS AVENTURAS DO HERÓI EM BUSCA DA VERDADE E DA POESIA EM
O CARTEIRO E O POETA DE ANTÔNIO SKÁRMETA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sigrid Renaux

CURITIBA

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

ANGELA DE FÁTIMA TALINE DE SOUZA

AS AVENTURAS DO HERÓI EM BUSCA DA VERDADE E DA POESIA EM O CARTEIRO E O POETA DE ANTÔNIO SKÁRMETA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Sigrid Renaux (Orientadora - Uniandrade)



Profa. Dra. Terumi Koto Bonnet Villalba (UFPR)



Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (Uniandrade)

Curitiba, 25 de junho de 2013.



Dedico de A ao Z, assim como as ondas do mar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais e a minha filha pelo apoio, compreensão e amor.

A meus amigos pelo apoio e suporte.

À professora Dr^a Sigrid Renaux, minha adorada professora, que dividiu um pouco da sua paixão pela poesia, por Neruda e pelas pedaladas do carteiro para a realização deste trabalho.

À professora Dr^a Mail Marques de Azevedo por compartilhar comigo seu conhecimento.

À professora Dr^a Terumi Koto Bonnet Villalba pelas valiosas contribuições e palavras de apoio.

A Antônio Skármeta por ter escrito este belo romance que me proporcionou a escrita desta dissertação.

SUMARIO

| | |
|--|------------|
| LISTA DE FIGURAS..... | vi |
| RESUMO..... | vii |
| ABSTRACT..... | vii |
| 1 INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 2 O CHILE DE ALLENDE A PINOCHET – CONTEXTO HISTÓRICO..... | 6 |
| 2.1 E fez-se o golpe – o chile de Pinochet | 10 |
| 3 AS ORIGENS DA LITERATURA CHILENA..... | 18 |
| 3.1 Pablo Neruda, poeta..... | 23 |
| 3.2 Antônio Skármeta, romancista | 28 |
| 3.3 <i>O carteiro e o poeta</i> e o cinema | 34 |
| 4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA..... | 41 |
| 4.1 Definições..... | 41 |
| 4.2 O diálogo socrático e a sátira menipéia de Mikhail Bakhtin | 44 |
| 4.3 As concepções de Gaston Bachelard | 51 |
| 4.4 Outros teóricos | 52 |
| 5 O CARTEIRO E O POETA..... | 55 |
| 5.1 O Cronótopo real e o Cronótopo metafórico na narrativa de Skármeta | 56 |
| 6 AS PEDALADAS DE MÁRIO EM BUSCA DA VERDADE E DA POESIA..... | 65 |
| 6.1 A primeira e a segunda pedaladas de Mário | 65 |
| 6.2 A terceira e a quarta pedaladas de Mário | 68 |
| 6.3 A quinta e a sexta pedaladas de Mário | 102 |
| 6.4 A pedalada final de Mário | 119 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 131 |
| REFERÊNCIAS..... | 136 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 Palácio da moneda sendo bombardeado em 11 de setembro de 1973..... | 11 |
| Figura 2 Augusto Pinochet..... | 13 |
| Figura 3 11 de março de 1990- posse do presidente Patricio Aylwin..... | 14 |
| Figura 4 Pablo Neruda..... | 24 |
| Figura 5 Antônio Skármeta | 30 |
| Figura 6 Cena do filme <i>O carteiro e o poeta</i> | 37 |
| Figura 7 Cena do filme <i>O carteiro e o poeta</i> | 38 |
| Figura 8 Os doze trabalhos de Hércules..... | 69 |
| Figura 9 O nascimento da Vênus..... | 93 |
| Figura 10 <i>The Awakening of Adonis</i> | 94 |

RESUMO

O presente trabalho analisa o romance *O carteiro e o poeta*, de Antônio Skármeta, sob a perspectiva das teorias de Mikhail Bakhtin apresentadas nas obras *Questões de literatura e de estética* e *Problemas da poética de Dostoiévski*. Analisam-se especificamente as características da “sátira menipéia”, principalmente a terceira – as aventuras do herói, colocado em situações extraordinárias, à procura da verdade. O romance narra as aventuras de Mário, jovem filho de pescador, que, nos diálogos com o poeta-personagem Pablo Neruda, passa a compreender o que é poesia. Esta o leva à descoberta do amor, da poesia e de várias verdades a respeito de si mesmo e do mundo e também lhe possibilita a compreensão política de seu país. A narrativa tem como pano de fundo o contexto histórico do Chile, na época da eleição do presidente Salvador Allende, e o golpe militar, que leva Augusto Pinochet ao poder. Também evidenciamos a representação cinematográfica da obra e a notoriedade que o romance alcançou após a veiculação do filme. A narrativa inclui vários poemas de Pablo Neruda, de diferentes épocas da carreira do poeta. Nossa análise procurou identificar no protagonista Mário um herói menipeano moderno que, marcado pela juventude solitária e desprovida de qualquer tipo de estímulo externo, encontra, no poeta Neruda, o sábio que, através de seus “diálogos socráticos”, o conduzirá a profundas transformações e descobertas de diferentes verdades. Apresentamos também a origem da literatura chilena, destacando Pablo Neruda e o Antônio Skármeta. Para a efetivação do trabalho baseamo-nos, além dos conceitos bakhtinianos, nas reflexões de Tzvetan Todorov sobre a relação entre herói e poeta, de Tiphaine Samoyault para as questões de intertextualidade, e de Gaston Bachelard para a leitura dos poemas de Pablo Neruda incluídos na narrativa. Examinamos igualmente o cronótopo na narrativa e, principalmente, as aventuras do herói em busca da verdade, divididas em sete “pedaladas”. Na conclusão, demonstramos como as características da “sátira menipéia”, como apresentadas por Mikhail Bakhtin, serviram de fios condutores para demonstrar que as aventuras vividas pelo herói, por meio dos diálogos com o poeta, o levam à vivência com a poesia e à leitura – compreensão – do mundo em que vive.

Palavras-chave: Antônio Skármeta. Pablo Neruda. Sátira Menipéia.

ABSTRACT

This work analyzes Antonio Skarmeta's novel *The postman and the poet* by way of Mikhail Bakhtin's theories as presented in *The Dialogic Imagination* and in *Problems of Dostoevsky's poetics*. Specifically, this work analyzes the characteristics of the "Menippean satire", especially the third one - the hero's adventures, as he is placed into extraordinary situations in search after the truth. The novel narrates Mario's adventures, the young son of a fisherman, who, in his dialogues with the poet Pablo Neruda as a character, comes to understand what is poetry. This leads him to the discovery of love, poetry and of several truths about himself and about the world, and also gives him a political understanding of his country. The background of the narrative is the historical context of Chile at the time of President Salvador Allende's election, and the military coup, leading Augusto Pinochet to power. We also discuss the cinematic representation of the work and the success that the novel achieved after the release of the film. The narrative includes several poems by Pablo Neruda, from different periods of the poet's career. Our analysis attempts to identify in the protagonist Mário a modern Menippean hero, characterized by being a lonely youth, devoid of any external stimulus, who finds in the poet Neruda the sage who will lead him to profound changes and to the discoveries of different truths, by way of their "Socratic dialogues". We also present the origin of Chilean literature, highlighting Pablo Neruda and Antonio Skarmeta. For the effective rendering of the work, besides the Bakhtinian concepts, we rely on Tzvetan Todorov's theories about the relationship between the hero and the poet, on Tiphaine Samoyault's theories concerning intertextuality, and on Gaston Bachelard's reflections for the reading of Pablo Neruda's poems included in the narrative. We also examine the narrative chronotope and, mainly, the hero's adventures in search after the truth, divided into seven "pedal-pushings". In the conclusion we demonstrate how the characteristics of the "Menippean satire", as presented by Mikhail Bakhtin, have served as guidelines to show how the adventures experienced by the hero, through his dialogues with the poet, have led him to his experiencing poetry and to the reading – the understanding – of the world in which he lives.

Key-words: Antônio Skármeta. Pablo Neruda. Menippean Satire.

1 INTRODUÇÃO

Quando ouvia falar no Chile, pensava nos Andes e em deliciosas vinícolas, até me deparar, sem pretensão nenhuma, com um texto de Antônio Skármeta. Texto este que deu origem ao filme *O carteiro e o poeta*, de 1994 de Michael Radford.

É interessante que Pablo Neruda me era familiar em nome, mas se tornou muito mais próximo a mim, após a leitura do romance *Ardente paciência*. Ao decidir prestar exame de seleção para o curso de Mestrado em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade, não tive dúvidas em trabalhar com o romance de Antônio Skármeta. A cada nova leitura para a produção desta dissertação, novas descobertas, novos encantamentos iam se fazendo. As poesias de Neruda, a escrita de Skármeta e todo o desabrochar de uma juventude poética no protagonista Mário, me faziam crer que tinha feito a escolha certa.

O Chile é o único país da América Latina a receber o Prêmio Nobel de Literatura duas vezes, atribuídos à Gabriela Mistral e Pablo Neruda. Os chilenos são donos de uma produção literária múltipla e em constante renovação. O contexto histórico-político conturbado, marcado por um governo socialista e derrubado por uma ditadura militar. Que sem sombra de dúvidas, marcou a vida de muitos chilenos, seu modo de ver, sentir e até escrever sobre as coisas.

O jornal *Gazeta do Povo*, de 05/01/2013, no Caderno G, traz uma reportagem especial sobre a nova literatura chilena e seu impacto, não somente nos países da América Latina, mas em todo o mundo. Segundo o tradutor de língua espanhola Eric Nepumoceno, “o Chile é, sem dúvidas, um país com uma literatura variada, sólida, instigante e vigorosa. Pena que ainda nos falte conhecer muitos de seus autores, da mesma forma que eles também conhecem pouco da nossa literatura. É como se os

Andes fossem uma barreira”. A matéria também apresenta diferentes nomes da nova literatura chilena, que se inspiraram em Pablo Neruda, Antônio Skármeta, Isabela Allende e Roberto Bolaño. Mencionam-se escritores como Alberto Fuguet, cujo objetivo em vários trabalhos é romper com a concepção de que todos os romances ou contos chilenos devem conter características culturais marcantes (tais como lendas folclóricas, a paisagem dos Andes, entre outras); Hernán Rivera Letelier, tido como herdeiro direto da tradição fantástica no Chile, com uma obra marcada pela paisagem árida do Atacama e por personagens fabulosos, numa narrativa envolvente de caráter quase épico.

Segundo o crítico Javier Edwards Renard, editor da revista online Ojo Literário, ainda na reportagem da *Gazeta do Povo*,

Diferente do que ocorreu entre 1950 e 1970, a nova prosa e poesia do Chile têm em comum a legitimação de um olhar eclético no qual, tanto na forma quanto no conteúdo, tudo cabe: temas de gênero, conflitos sociais, história política recente, o extravagante e o convencional. E isso faz com que estejamos em um momento ao mesmo tempo confuso e saudável. (*Gazeta do Povo*, 05/01/2013)

Após conhecer um pouco da literatura chilena de hoje, voltamos nosso olhar para Antônio Skármeta. Romancista, roteirista, diretor de peças de teatro e filmes. Apaixonado pela escrita de Pablo Neruda, influenciado pelo poeta e por outros romancistas, como Júlio Cortázar. Skármeta teve seu nome vinculado às mídias mundiais, após a indicação ao Oscar do filme *O carteiro e o poeta*, tendo seu romance, após o lançamento do filme, alcançado a marca de tradução para vinte e cinco idiomas.

No romance *O carteiro e o poeta*, o narrador onisciente narra as aventuras de Mário Jiménez, jovem que consegue trabalho como carteiro de um destinatário apenas: Pablo Neruda. Ambientado na Ilha Negra, no Chile, o romance retrata a

amizade entre o carteiro e o poeta, e as aventuras e descobertas feitas pelo jovem, durante os longos diálogos travados entre ambos. Vários outros personagens entrecruzam os caminhos das duas personagens-chave do romance: Beatriz Gonzáles, Dona Rosa Gonzáles, D. Cosme, Deputado Labbé, Matilde, os pescadores, entre outros.

O romance apresenta vários poemas do poeta Pablo Neruda, escolhidos por Skármeta, um poema de cada época de escritura de Neruda, na tentativa de alcançar quase um todo da obra do poeta. Esses poemas serão analisados, juntamente com os respectivos capítulos do romance.

Pretendemos, pois, nesta dissertação, apresentar uma das possíveis leituras da obra de Skármeta, com base nas características da Sátira Menipéia apresentadas por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, em especial, as aventuras do herói em busca da verdade. Agrupamos as aventuras de Mário em sete grandes aventuras, nas quais através de diálogos, o fazer poético com Neruda, o amor por Beatriz, a amizade com o poeta e a experimentação política, vive aventuras em busca de verdades. Conduzido pelos diálogos com o poeta sobre o fazer poético o carteiro é conduzido a interpretar o mundo no qual vive, a politicidade propiciada pela poesia, e a porta que se abre através de todo esse fazer poético para o amor. Através do diálogo poético com Pablo Nerudo, Mário descobre a sua importância para o todo e a necessidade de tornar-se capaz de viver com mais intensidade seja na política ou no amor.

No capítulo dois, intitulado *O Chile de Allende a Pinochet – contexto histórico*, apresentamos breve contexto histórico do Chile, baseados que a história também é literatura, conforme afirma Stephen Greenblatt. Pois a história sempre nos é apresentada através de diversos pontos de vista. Tomamos como base histórica

alguns sites de História e o livro do historiador Heraldo Muñoz, *A sombra do ditador* (2011). Detivemo-nos na transição do governo de Salvador Allende para a ditadura de Pinochet, fatos presentes na narrativa de Skármeta, ou seja.

No capítulo três, *As origens da literatura chilena*, fazemos um apanhado histórico das diferentes tendências que marcaram a escrita do Chile e os principais nomes que ecoaram pelo mundo. Detivemo-nos em Pablo Neruda, comentando sua obra e sua participação na política, e em Antônio Skármeta, apresentando algumas de suas principais obras e características particulares de sua escrita. Neste capítulo apresentamos também o romance adaptado ao cinema, desenvolvendo comentários técnicos e teóricos a respeito da transposição do romance para o cinema, e esclarecendo brevemente a utilização do termo “intermedialidade”.

Já no capítulo quatro, *Fundamentação teórica*, fazemos uma revisão dos teóricos mais importantes e suas respectivas teorias utilizadas nesta dissertação, tais como: Mikhail Bakhtin e as características da sátira menipéica, cronotopo, e o diálogo socrático; Gaston Bachelard e a sua concepção dos elementos, especificamente a água; Tiphaine Samoyault e o conceito de intertextualidade, e Todorov com seu conceito sobre herói e poeta, entre outros.

No capítulo cinco, intitulado *O carteiro e o poeta*, apresentamos um resumo do romance, e discutimos a questão cronotópica – o tempo e o espaço – na narrativa de Skármeta.

No capítulo seis, *As pedaladas de Mário em busca da verdade*, iniciamos a análise do romance, baseada nas teorias mencionadas, buscando identificar nas aventuras vividas pelo protagonista, que chamamos de herói, quais dessas foram vividas com o poeta ou influenciadas pelo poeta, o qual denominamos “sábio”. Tratamos também da poesia de Neruda que aparece no romance não como uma

forma clássica de poesia, mas sim como uma forma de demonstrar que a poesia pode sair da idealização idílica e despertar sensibilidade até nos menos cultos. A inserção desses poemas estão vinculados ao crescimento e amadurecimento do carteiro.

Entendemos que nosso tema é relevante à medida que poderá proporcionar um melhor conhecimento da literatura chilena aos leitores brasileiros (justificado através do percurso histórico e literário apresentado nos primeiros capítulos). Dentro da linha de pesquisa Poéticas do Contemporâneo, pretendemos apresentar a linguagem poética de Skármeta e o seu prazer pela poesia. Além disso, cremos ser importante a aplicação das teorias de Bakhtin ao romance moderno, na busca da melhor compreensão do gênero. O estudo do romance *O carteiro e o poeta* pode proporcionar um novo olhar sobre a poesia nerudina e o impacto dela inserida no romance, o qual traz como personagem o próprio Neruda ficcionalizado.

2 O CHILE DE ALLENDE A PINOCHET – CONTEXTO HISTÓRICO

Escrito por um chileno exilado pela ditadura, a análise de *O carteiro e o poeta*, demanda uma visualização histórica do Chile, um olhar sob o ponto de vista crítico do Novo Historicismo¹ sobre as raízes políticas da narrativa e da caracterização das personagens escolhidas por Skármeta. O objetivo não é encontrar fora da obra um alicerce para amarrar a interpretação dada ao romance, não caracterizamos o livro como um romance histórico, mas situar a obra em relação a outras práticas representacionais, em um determinado momento histórico. Percebemos a questão histórica como importante em virtude da inserção de fatos históricos e de pessoas que constituem o pano de fundo do romance de Skármeta. Como afirma Stephen Greenblatt em seu artigo *O novo historicismo: ressonância e encantamento*, “o novo historicismo, ao contrário, foge do uso do termo “homem”. Seu interesse concentra-se, não no universal abstrato, mas nos casos particulares, contingentes, nas individualidades moldadas e atuantes de acordo com as normas generativas e os conflitos de determinada cultura”, (GREENBLATT, 1991, p. 246). Ao olharmos as diferentes concepções históricas apresentadas pelos chilenos e o que essas concepções representam para os sujeitos, de acordo com uma determinada época (ditadura), a história de Skármeta, embora que fictícia, passa a ser mais um ponto de vista dos acontecimentos da época.

¹ Originou-se nos Estados Unidos, em 1988, por meio de propostas apresentadas por Stephen Greenblatt em *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*. Nas páginas dessa obra, o estudioso proclama o desejo de falar com os mortos. Em franca oposição à orientação lingüística da análise textual defendida pelo estruturalismo e pelos remanescentes do *New Criticism*, tal declaração tinha por objetivo restaurar polemicamente a dimensão histórica dos estudos literários. Apropriando-se de noções da teoria dos discursos de Michel Foucault e de algumas posições do relativismo desconstrucionista de Jacques Derrida, Greenblatt recusa-se a entender a literatura como fenômeno isolado das demais práticas sociais. Ao contrário, interpreta-a como uma dentre as muitas estruturas em que se pode ler o espírito de uma época. (TEIXEIRA, 1998, p. 32)

Iniciemos então com a contextualização histórica do país. Em 1542 o conquistador espanhol Pedro de Valdivia chegou às costas do Chile e fundou a cidade de Santiago, porém o território já estava habitado por diferentes povos, o que ocasionou diversas lutas. Durante trezentos anos, índios e ibéricos disputaram o domínio da região. Em 1599, os índios destruíram todas as fundações espanholas ao sul de Concepción, fazendo com que os espanhóis se concentrassem em um território menor, dedicando-se à agricultura e à exploração de minerais. Durante o século XVII e a metade do século XVIII, havia poucas cidades estabelecidas tais como Santiago, La Serena e Conceição. Com o crescimento da população, novos centros urbanos foram criados como Copiapó e Talca, facilitando assim importantes avanços na área da educação e cultura.

Acontecimentos como a Revolução Francesa (1789) e a Independência dos Estados Unidos (1776) despertaram, no começo do século XIX, o desejo de independência de muitos países, inclusive no Chile. Em 1810, os crioulos estabeleceram uma Junta Nacional de Governo para dirigir a Colônia e isso foi visto pelos espanhóis como uma rebelião. O intento foi um fracasso, mas em 1814 com ajuda argentina, houve a vitória de Chacabuco e Maipú, que marcaram o fim do domínio espanhol. Entre 1818 e 1829 nenhum governo chileno conseguiu dar estabilidade ao país, devido às diversas resistências contra o governo e à luta entre conservadores e liberais. De 1829 a 1861 houve a organização da República, visto que a guerra civil de 1829 e o triunfo dos conservadores sobre os liberais permitiu, a partir desse momento, a construção de um Estado forte, autoritário e unificado, no qual o poder civil e as instituições se impuseram sobre o caudilhismo² regional e

² Caudilhismo é o exercício do poder político caracterizado pelo agrupamento de uma comunidade em torno do caudilho. Em geral, caudilhos são lideranças políticas carismáticas ligadas a setores tradicionais da sociedade (como militares e grandes fazendeiros) e que baseiam seu poder no seu carisma. Muitas vezes, líderes são chamados de caudilhos quando permanecem no governo por mais

militar. De 1861 a 1891 houve o período conhecido como liberal, devido à divisão dos grupos de conservadores nos anos 50 que proporcionou a transição para um sistema mais liberal e menos autoritário, no qual o parlamento foi cobrando do Presidente eleito, paulatinamente, mais importância, reduzindo o poder presidencial.

A Guerra do Pacífico (1879-1883) confirmou a supremacia militar do Chile sobre seus vizinhos Bolívia e Peru e permitiu-lhe o controle sobre o salitre, que se tornou o pilar fundamental na economia chilena até 1920. Mas em 1920 o salitre deixou de ser um produto demandado internacionalmente, então a economia chilena veio abaixo e com ela a estabilidade política e social. De 1920 a 1938, o país passou pela república de Arturo Alessandri, ditadura militar de Carlos Ibáñez do Campo, e Alessandri que novamente regressa à presidência em 1932, apoiado nos setores conservadores e no cobre, novo pilar da economia chilena. De 1938 a 1952 foi a vez da Frente Popular, uma coligação de radicais, socialistas e comunistas, que implementaram uma série de medidas de caráter social e de intervenção estatal na economia. Diversos casos de corrupção levaram ao fim o regime da Frente Popular no país, levando-o a um novo momento político.

A partir deste momento (1952 até 1990) a história política do Chile exerce papel fundamental para a compreensão da obra *O carteiro e o poeta* de Antônio Skármeta. A escolha de Pablo Neruda, como personagem do livro, e de acontecimentos históricos desta época, como cronótopo modificador de algumas personagens na narrativa, nos mostra a importância desta época e seu efeito no escritor.

tempo do que o previsto. O caudilhismo se apresenta como forma de exercício de poder divergente da democracia representativa. No entanto, nem todos os caudilhos são ditadores: às vezes podem exercer forte liderança autocrática e carismática mantendo formalmente a norma democrática. (Wikipédia)

Segundo Pablo Neruda, em *Confesso que vivi*,

O Chile tem uma longa história civil com poucas revoluções e muitos governos estáveis, conservadores e medíocres. Muitos presidentes menores e somente dois grandes presidentes: Balmaceda e Allende. É curioso que os dois provinham do mesmo meio, da burguesia endinheirada, que aqui chamamos de aristocracia. Como homens de princípios, empenhados em engrandecer um país diminuído pela oligarquia medíocre, os dois foram conduzidos à morte da mesma maneira. (Caderno12, 1974, p. 303)

Percebemos a importância do governo de Salvador Allende não somente para o Chile, mas também para o poeta Pablo Neruda. Em 1970, os partidos de esquerda uniram-se formando a Unidade Popular ou UP, levando Allende à presidência. O programa geral da UP era: política de redistribuição de renda, nacionalização da grande indústria, especialmente da mineração de cobre, ampliação e expansão da reforma agrária, aproximação diplomática e econômica com os países socialistas e comunistas. A UP queria para o povo o que Pablo Neruda afirmava em *Canto Geral* “eu quero terra, fogo, pão, açúcar, farinha, mar, livros, pátria para todos, por isso ando errante” (1950, XIII, XV), ou seja, Salvador Allende queria para o povo chileno educação, comida e dignidade. O fracasso do socialismo no Chile deveu-se ao quadro mundial: vivia-se em plena Guerra Fria e os Estados Unidos estavam engajados na Guerra do Vietnã, então não podiam aceitar tranquilamente a existência de um regime socialista, na sua área de influência, e um governo que pudesse dar certo. Por esta razão o Chile encontrou um bloqueio informal, não conseguindo empréstimos internacionais, nem bom preço para a venda do cobre. Em 1970, para derrubar Allende a CIA criou o projeto Flaubert que era composto por um conglomerado de atividades, desde o fomentar greves, articular com políticos e partidos e planejar um golpe de estado, “mas atrás de todos eles há que buscar, há algo atrás dos traidores, e dos ratos que roem, há um império que põe a mesa, que

serve a comida e as balas” (NERUDA, 1950, XIII, XIII, p. 393). Instigados pela pressão americana, os militares e aliados civis planejaram e em setembro de 1973, desfecharam o golpe militar no país.

2.1. E FEZ-SE O GOLPE – O CHILE DE PINOCHET

“O rádio nos informou que a Marinha chilena se rebelara em Valparaíso e que tropas do Exército ocupavam as ruas de Santiago. Embora ainda não fosse evidente, Salvador Allende, o primeiro e único presidente marxista democraticamente eleito, estava sendo deposto” (MUÑOZ, 2010, p. 13). Esse excerto do livro *A sombra do ditador*, de Herlado Muñoz, retrata o 11 de setembro de 1973 vivido pelo Chile e pelos chilenos.

Em agosto de 1973, um mês antes do golpe, tentou-se um acordo entre as duas lideranças do país, o presidente e o líder da Democracia Cristã, mas já era tarde. A classe média, os empresários e os proprietários em geral haviam rompido com a Unidade Popular, apostando em um golpe e com o apoio dos EUA. Instigados por todos os lados, os militares finalmente puseram-se em marcha. Tanques, caças, homens fortemente armados cercaram o Palácio de La Moneda e vários outros locais. Destruíram pontes, fecharam estradas e fecharam todas as saídas do país. A única saída era a renúncia presidencial e, no dia 11 de setembro de 1973, às 10h10, o presidente Allende falou pela última vez à nação:

Minhas palavras não são de amargura, mas de decepção, e elas serão o castigo moral dos que traíram o juramento que fizeram...
Só me cabe dizer aos trabalhadores: eu não vou renunciar! Colocado numa encruzilhada histórica, pagarei com a minha vida a lealdade do povo. E lhes digo

que tenho a certeza de que a semente que entregaremos à consciência digna de milhares e milhares de chilenos não poderá ser ceifada definitivamente...

Dirijo-me ... ao operário, ao camponês, ao intelectual, àqueles que serão perseguidos, ... porque, em nosso país, o fascismo já está presente há muitas horas nos atentados terroristas, explodindo as pontes, cortando as ferrovias, destruindo os oleodutos e os gasodutos, diante do silêncio dos que tinham a obrigação de agir. E estavam comprometidos. A história os julgará.

[...] outros homens superarão este momento triste e amargo, em que a traição pretende se impor. Pois fiquem sabendo, que muito mais cedo do que tarde, novamente se abrirão as grandes alamedas por onde passará o homem livre para construir uma sociedade melhor. (MUÑOZ, 2010, p. 24)

Depois deste discurso que emocionou o Chile e perpetuou Allende na memória dos chilenos, La Moneda foi bombardeada e estilhaçada com tiros de metralhadora.



FOTO 01: PALACIO DA MONEDA SENDO BOMBARDEADO EM 11 DE SETEMBRO DE 1973

Fonte: www.historiandonanet07.wordpress.com

No mesmo dia do ataque ao palácio, o Presidente Allende morre. Algumas vertentes históricas afirmam que o presidente foi morto pelos militares, outras, que o presidente cometeu suicídio (causa da morte comprovada como suicídio). Eduardo Galeano em seu livro *Memória do fogo* (2010), retrata em um trecho a destruição da casa e do palácio presidencial feito pelos militares no dia do golpe: “atrás das

bombas, os militares entraram aniquilando o que sobrava: a golpes de baioneta avançaram contra os quadros de Matta, Guayasamín e Portocarrero, e a golpes de machado arrebataram os móveis. Passou uma semana. A casa é um lixo.” (2010, p. 292; 293). O fato é que os militares haviam triunfado e que seriam necessários dezessete anos para a democracia e a liberdade fazerem parte do Chile outra vez. No dia do golpe, 36 pessoas foram mortas. No final de 1973, o número de mortos subira para 1823 – ou seja 119 pessoas por semana.

O General Augusto Pinochet, escolhido para comandar o golpe militar e posteriormente assumir a presidência do Chile, foi um dos políticos latino-americanos mais conhecidos no mundo. A luta do Chile contra Pinochet teve repercussão mundial, fazendo com que várias nações se unissem para a defesa dos direitos humanos no Chile. Como afirma Muñoz,

Pinochet não corresponde exatamente à caricatura de ditadores latino-americanos que vemos em filmes de Hollywood ou no grande romance de Gabriel Garcia Márquez, *O outono do patriarca*. (...) Foi um intelectual limitado que, situado numa encruzilhada histórica, dirigiu um processo de mudanças no Chile com poderoso impacto internacional. (2010, p. 9)

Muñoz, ainda nos mostra que a ideologia de Pinochet era o interesse próprio, mas, em tempos de crise e necessidades políticas, sabia ser pragmático, parecer neutro e cultivar a confiança daqueles que tinham poder e autoridade, como a primeira ministra, a dama de ferro, Margaret Thatcher. Não era um ditador por inteiro, apesar de querer sê-lo, não era inteligente, mas astuto, sabia muito bem em quem confiar e o que fazer.



Foto 02 – Augusto Pinochet
Fonte: www.politicandus.blogspot.com

Após vários anos de governo, após sofrer vários atentados, promover a Consulta de 1978 motivada pela condenação da situação dos direitos humanos no regime de Pinochet pela ONU (Organização das Nações Unidas), realizar o Referendo Constitucional de 1980, o qual foi realizado sem registros, pois todos os registros eleitorais haviam sido destruídos pelo então governo ditatorial. O então ditador Augusto Pinochet convocou o Plebiscito de 1988, que teve como a primeira pessoa a assinar como cidadão número um da lista do cadastro eleitoral, o general Augusto Pinochet, tentando mostrar-se justo e ativo em relação as liberdades políticas no país, e também no processo de recadastramento eleitoral. Mas o ditador não poderia deixar de expressar suas ideias em relação a um novo regime “não se pode querer liberdade maior do que ser capaz de escolher livremente entre ampliar o progresso alcançado até agora e destruir o país, andando para trás” (MUÑOZ, 2010, p. 220). Em outubro de 1988, o povo foi as urnas. Na cédula estava escrito, como afirma Heraldo Muñoz, “Plebiscito, Presidente da República, Augusto Pinochet Ugarte”. Ao lado do nome havia duas linhas horizontais, uma seguida pela palavra “sim” e a outra pela palavra “não”. O “não” venceu com 54,7% dos votos, a 43% para

o “sim”. A era da ditadura caminhava para o fim. Assim, podemos usar as palavras de Pablo Neruda em *Canto Geral*, “Feliz ano este ano, para ti, para todos os homens, e as terras, (...) vamos juntos, está o mundo coroado de trigo, o alto céu corre deslizando e rompendo” (XVII, 1950, p. 397). Em 11 de março de 1990, em cerimônia no Congresso chileno, Pinochet entrega a faixa presidencial ao presidente do senado, Gabriel Valdés, e este a coloca então no presidente democraticamente eleito, Patricio Aylwin.



Foto 03: 11 de março de 1990- posse do presidente Patricio Aylwin
Fonte: www.aguantelosnoventa.tumblr.com

Pinochet morreu em dezembro de 2006, antes de sua morte, presenciou cada um de seus colaboradores irem para a cadeia, alguns desses responsabilizando o ditador diretamente, mas Pinochet jamais foi condenado por qualquer dos crimes

dos quais era acusado. O 11 de setembro de 1973 no Chile marcou uma geração inteira de chilenos, um número também incontável de pessoas pelo mundo. Mudou o curso de vida de um grande número de pessoas, várias vidas se perderam, muitos corpos ainda estão desaparecidos, e as cicatrizes da era Pinochet ainda ficarão no coração dos chilenos por muitos anos. Segundo Heraldo Muñoz,

Mario Vargas Llosa observou que um regime do tipo Pinochet não era um mal necessário; nenhuma nação “precisa passar pela ditadura para se modernizar e alcançar o bem-estar”. Reformas impostas por ditaduras “têm sempre um preço em atrocidades e em sequelas cívicas e sociais, que é infinitamente mais caro que [o] status quo. (2010, p. 358)

Através desse apanhado histórico inicial percebemos que o histórico se faz presente nos romances chilenos, pois a questão política do país funciona como mola propulsora da escrita de alguns autores. Antônio Skármeta, no romance que iremos analisar, usa a questão política e social da época do golpe. As ideias de Stephen Greenblatt, estudioso do Novo Historicismo (*New Historicism*) de que “o crítico deve captar simultaneamente a historicidade do texto e a textualidade da história” (TEIXEIRA, 1998, p. 32), é o que Skármeta apresenta, veladamente, em seu romance: o texto apresenta o Chile antes do golpe, um povo sentindo as barreiras políticas e, após o 11 de setembro, vivenciando o próprio golpe. Podemos até compreender a escrita de Skármeta como parte da história. Sabemos que o livro não foi escrito na época do golpe, mas a bagagem histórica trazida do escritor, vivenciada por ele e transposta para o romance, torna-o parte da história do Chile. Assim como afirma Ivan Teixeira no artigo *New Historicism*, da Revista Cult, que “entender a produção artística como parte integrante de um discurso mais amplo, o discurso histórico, do qual a obra de arte participa como se fosse frase intercalada ou procedimento retórico” (1998, p. 33). Temos em *O carteiro e o poeta* uma alusão,

uma representação das sensações vividas pelo golpe militar no Chile. Esta constância temática é recorrente em Skármeta, já que, como veremos adiante, o autor ainda trabalha com este tema em *O dia em que a poesia derrotou um ditador*, (2011) e *Não foi nada* (1997), ambos publicados pela editora Record. Mesmo não sendo escritos na época da ditadura, os livros estão carregados de fatos e sensações da época.

Ainda hoje há no Chile vários livros, textos, documentários, filmes que retratam não somente a ditadura de Pinochet, mas momentos marcantes como o Plebiscito de 1988, ou mesmo o governo do presidente Salvador Allende. Roberto Ampuero, embaixador chileno no México, acaba de lançar o livro *El ultimo tango de Salvador Allende*. Segundo reportagem no jornal La Nación de 14 de dezembro de 2012, “el escritor y actual embajador chileno en México recrea distintos aspectos de la vida del presidente trasandino -personalidad decisiva en su formación política-, hasta el momento del trágico final³” (14/12/2012). Também há filmes, como *No*, do diretor Pablo Larrain, baseado na peça teatral de Antônio Skármeta, que retrata o plebiscito de 1988. Estreou no Chile em novembro de 2012 e foi ganhador do Prêmio Coral no Festival Internacional de Cinema Novo Latinoamericano em Havana. O filme, que faz parte da trilogia⁴, foi apresentado no festival de Cannes onde foi reconhecido com o prêmio da CICAÉ⁵, e faz parte de uma trilogia criada por Larrain para retratar a ditadura no Um excerto do canto IV – *Libertadores*, de Pablo Neruda, consegue fechar bem essa contextualização histórica e a sensação do povo chileno nessa nova etapa: “esta é a árvore dos livres. A árvore terra, a árvore nuvem. A árvore pão, a árvore flecha, a árvore punho, a árvore fogo” (1950,

³ O escritor e atual embaixador chileno no México recria distintos aspectos da vida do presidente transandino – personalidade decisiva em sua formação política – até o momento do trágico final.

⁴ "Tony Manero" (2008) y "Post mortem" (2010), fazem parte da trilogia de Larrain.

⁵ Confederação Internacional de Cinema de Arte

p. 85). A oposição proposta é a sensação de recomeço, de nascimento, de liberdade de uma nação tão maltratada pela ditadura.

Percebemos que o povo chileno, em toda a sua caminhada histórica, tem marcado em suas vidas diversas lutas em favor da liberdade, desde a época da colonização, a ditadura militar de Pinochet. Todos esses fatos servirão para moldar um povo. Um povo que carrega em si todas essas marcas históricas, e, como veremos, traz para as artes a demonstração da inserção desses valores e sentimentos. Se tratarmos esse povo como um ser único, podemos denominá-los como herói, que vive aventuras e através de peripécias descobre verdades, como nos mostra Mikhail Bakhtin na sátira menipéia que veremos no capítulo de fundamentação teórica. No capítulo que se segue, veremos a literatura chilena e os grandes nomes que a compuseram e a projetaram mundialmente, a exemplo de dois ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura, Gabriela Mistral e Pablo Neruda, além, é claro, de outros poetas e romancistas, tal como o escritor Antônio Skármeta, objeto de estudo neste trabalho.

3 AS ORIGENS DA LITERATURA CHILENA

Em um país onde encontramos um povo tão engajado politicamente, uma história política realmente forte, devemos tentar visualizar os caminhos percorridos pela literatura para representar esse povo, essa pátria.

A literatura chilena iniciou-se com os colonizadores (conquistadores) espanhóis durante o século XVI. Estes trouxeram cronistas europeus com a função de descrever os acontecimentos importantes e grandes descobertas. Pedro de Valdivia foi o grande conquistador chileno, que em 1541 fundou a capitania de Santiago. A esse respeito, Hugo Montes afirma que “Valdivia escribió cartas a las máximas autoridades de España y Perú, en las que informaba, se autojustificaba y pedía mercedes. Sus once *cartas de Relación* constituyen propiamente el primer escrito nacido en Chile⁶” (2009, p.14-15). Também nesse período colonial desponta a literatura dos monges dos conventos chilenos, com suas cartas espirituais, diários, autobiografias e epistolários, além é claro de Alonso de Ercilla com seu poema épico *La Araucana*, publicado em 1569. Ainda segundo Hugo Montes, em *Breve historia de la literatura chilena*,

Chile tiene el privilegio, similar a Grecia, de haber nacido acunado por un gran poema épico. Guardando distancias valóricas e históricas, ambas naciones vieron vinculado su nacimiento a *La Ilíada* y a *La Araucana*, respectivamente. Homero y Ercilla elevaron hechos circunstanciales y de mera importancia histórica a categorías heroicas, míticas, si se quiere. En ambos casos la poesía dignificó y universalizó a través de relatos superiores lo que sin ella habría permanecido en la semioscuridad del origen de muchos pueblos⁷. (2009, p. 18)

⁶ Valdivia escreveu cartas as às máximas autoridades da Espanha e Peru, nas quais informava, se autojustificava, pedia desculpas. Suas onze cartas de Relação, constituem propiamente o primeiro escrito nascido no Chile. (Tradução da autora)

⁷ Chile tem o privilégio, similar a Grécia, de ter nascido cunhado por um grande poema épico. Guardando distâncias de valor e históricas, ambas as nações viram seu nascimento vinculado à Iliada e à A Araucana, respectivamente. Homero e Ercilla elevaram feitos circunstanciais e de mera importância histórica a categorias heroicas, míticas, sem querer. Em ambos os casos a poesia

Percebemos que a literatura chilena desde o início demonstra grandes perspectivas futuras, grandes nomes a serem lembrados. Em 1673, outra obra é lançada, *Cautiverio feliz* de Pineda y Bascuñán, que traz um narrador em primeira pessoa, o qual julga e observa as grandes situações e mudanças do país.

Em 1790 circulam cópias de *Venida del Mesías en gloria y majestad*, de Manuel Lacunza. A preocupação central do livro era a segunda vinda de Cristo à terra e o que essa vinda trará aos vivos e aos mortos. Em 1810, Juan Ignacio Molina, lança *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile e Ensayo sobre la Historia Natural de Chile*.

Já em 1837 a geração literária que se apresentava era denominada de Geração de Costumes (*generación costumbrista*) que se caracterizava por ser pitoresca, crítica e satírica. Em 1842 foi criada uma sociedade literária, cujo discurso inicial foi impulsionar a formação literária da juventude e promover uma literatura com identidade nacional: “el cuadro en que están consignadas las ideas y pasiones, los gustos y opiniones, la religión y las preocupaciones de toda una generación⁸” (MONTES, 2009, p. 73,). Esta sociedade durou apenas um ano e seu principal ato foi a publicação do *Semanario de Santiago*.

A geração de 1842, denominada geração romântico-social (*generación romántico-social*), se caracterizava por ter uma postura mais radical e uma visão mais liberal que a geração anterior, apresentando o passado como exemplo de retificação do presente. Em 1862, com a publicação da obra *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana, temos o início do realismo no Chile. Em 1867, apresenta-se a geração

dignificou e universalizou através de relatos superiores que sem ela haveria permanecido na obscuridade da origem de muitos povos. (Tradução da autora)

⁸ “o quadro onde estão constituídas as ideias e paixões, os gostos e opiniões, a religião e as preocupações de toda uma geração”.(tradução da autora)

realista (*generación realista*) com um enfoque mais próximo ao realismo das gerações anteriores, com retratos da sociedade chilena do final do século XIX. Despontaram nesta época nomes como: Eduardo de la Barra, José Antonio Soffia, Liborio Brieba e Vicente Grez, este último discípulo de Gana. Entre seus principais romances estão: *La dote de una joven*, *Marianita* e *El ideal de una esposa* (1887).

Em 1888 Rubén Darío inicia propriamente a poesia lírica no Chile, com seu livro *Azul...*, publicado em Valparaíso. O livro traz, conforme Montes, um conjunto de versos e prosas poéticas, com vocabulário riquíssimo, várias alusões mitológicas, assomos à literatura, à música e ao exotismo oriental. Como ele ressalta, “el libro está impregnado de espíritu cosmopolita. (El autor) sabe con amor la antigua literatura griega; sabe de todo lo moderno europeo. Se entrevé, aunque no hace gala de ello, que tiene el concepto cabal del mundo visible y del espíritu humano⁹...” (MONTE, 2009, p. 85; 86).

Outro escritor relevante do realismo foi Baldomiro Lillo, que publicou em 1904 uma reescrita de contos em sua obra *Subterra*. Nessa obra Lillo descreveu as precárias condições de trabalho nas minas de carvão em Lota¹⁰ durante o final do século XIX e princípios do século XX.

Do final do século XIX até a primeira metade do século XX, fez-se presente o movimento literário conhecido como *Criollismo* que se caracterizava por descrever de maneira objetiva a vida rural. Este movimento vinha ao contrário da tendência da época que era valorizar mais a vida citadina. As obras mais importantes desse período foram *Zurzulita* de Mariano Latorre, *Sub Terra* (livro que inaugura

⁹ O livro está impregnado de espírito cosmopolita. (O autor) sabe com amor a antiga literatura grega; conhece todo o moderno europeu. Foi visto, ainda que não havia gala para ele, que tem o conceito certo do mundo visível e do espírito humano. (Tradução da autora)

¹⁰ Lota é uma comuna da província de Concepción, localizada na Região de Biobío, Chile. Possui uma área de 135,8 km². A comuna limita-se a oeste com o Oceano Pacífico; ao sul com Arauco, a leste com Santa Juana; ao norte com a Florida.

propriamente o conto moderno no Chile) de Alberto Blest Gana e *Sub Sole* de Baldomero Lillo.

De 1900 a 1925, observa-se o despertar da poesia chilena: durante o primeiro quarto do século XX, um conjunto de poetas, renovam a cena literária chilena, trazendo consigo o início da vanguarda no Chile. A primeira manifestação deste conjunto foi a publicação de *Flores de cardo* de Pedro Prado, em 1908. Esta obra proporcionou ao Chile o apreço aos versos livres e a quebra da sujeição à métrica. Neste período também despontou Gabriela Mistral, nome literário de Lucila Godoy Alcayaga que, em 1919, publicou o livro de poesias *Desolación*, obra com a qual obteve o Prêmio Nobel de Literatura de 1945, a primeira latinoamericana a receber tal distinção. Esta obra tem um claro tom modernista: a versificação dentro da linha tradicional é muito variada, com rimas e estrofes com sonoridade especial. Ainda nesta época (1919-1920) Pablo de Rokha, Juan Guzmán Cruchaga e por último Pablo Neruda, que iniciou sua carreira no final da década de 1910, e publicou sua obra *Crepusculario* em 1923. Falaremos do poeta mais especificamente adiante. Tanto Pablo Neruda quanto Gabriela Mistral tiveram influência de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Amado Nervo.

Em 1925 a tendência literária do Imagismo¹¹ toma conta dos escritores chilenos. Os poemas são dotados de elementos da realidade nacional, sem descrições de natureza ou utilização da linguagem dos camponeses, mas apegados

¹¹ O Imagismo foi um movimento poético modernista, criado na Inglaterra em 1921, por Ezra Pound, poeta, músico e crítico norte-americano (1885 – 1972), tendo como destaque Thomas Stearns Eliot ou T. S. Eliot, poeta modernista, dramaturgo e crítico literário (1888 - 1965) e David Herbert Lawrence ou D. H. Lawrence, controverso escritor inglês (1885 — 1930), sendo Ezra e Eliot conhecidos também como poetas Imagistas. A poesia Imagista tinha como objetivo a criação de novos ritmos sonoros e imagens (procurando traduzir detalhes com precisão), ultrapassando a métrica, liberdade na escolha do assunto, verso livre e poesia clara, simples, mas não necessariamente coloquial. O imagismo chileno se definiu como uma tendência que teve como origem a imaginação, observação, fantasia e sensibilidade, sua natureza era narrativa, autotélica e de projeção universal, com função hedonística e recreativa, ou seja libertar o leitor.

aos elementos naturais, cotidianos e convencionais, com características narrativas e projeção universal. Uma das maiores contribuições da geração imagista foi a criação da revista *Letras*, cujo objetivo era fomentar um diálogo internacional acerca da artes e da literatura. Já em 1938 um grupo de poetas surrealistas fundam o grupo denominado *La Mandrágora*. Este grupo estava ligado à Frente Popular, por isso sua proposta poética eram os fenômenos sociais, desenvolvendo um processo de socialização com especial ênfase na política. Também criticavam a poesia moderna de Pablo Neruda e Vicente Huidobro.

Em 1940, apresentava-se a geração “neocriollista” que tinha o objetivo de representar o mundo popular em sua dimensão social e humana. Um fator fundamental no caráter ideológico desta geração foi o turbulento panorama político no Chile, com o qual se desenvolveu, como consequência, um importante compromisso dos poetas com o marxismo e a militância política de esquerda. Um dos escritores mais relevantes desta geração foi Nicomedes Guzmán, tendo como obras mais importantes *Los hombres oscuros*, *La sangre y la esperanza* e *Uma moneda al río y otros cuentos*.

E assim a literatura chilena veio caminhando. Não participou diretamente do *Boom*¹² latino-americano na literatura, mas este influenciou vários autores, dentre estes o próprio Skármeta. O Golpe Militar chileno de 1973 fez com que vários escritores não desenvolvessem seus trabalhos em solo chileno, mas no exílio, deixando a produção literária no país praticamente nula durante este processo

¹² O Boom Latino-americano foi um movimento literário que surgiu nos anos 1960 e 1970, quando o trabalho de um grupo de romancistas latino-americanos relativamente jovens foi amplamente divulgado na Europa e no resto do mundo. O boom está mais relacionado com os autores Julio Cortázar da Argentina, Carlos Fuentes do México, Mario Vargas Llosa do Peru, e Gabriel García Márquez da Colômbia. A verdade é que a geração conhecida hoje como a do boom latino-americano teve no ano de 1962 uma espécie de marco fundador. Naquele ano, alguns de seus principais autores lançaram livros que se tornariam referência para gerações. Vieram à luz "Histórias de Cronópios e de Famas", de Julio Cortázar, "O Século das Luzes", de Alejo Carpentier, "A Cidade e os Cachorros", de Mario Vargas Llosa, e "A Má Hora", de Gabriel García Márquez

político. Nesse momento nos deteremos sobre duas figuras muito importantes para a literatura chilena: Pablo Neruda (poeta) e Antônio Skármeta (romancista), e também por serem elementos importantes para a compreensão do romance escolhido para análise, pois teremos Pablo Neruda como seu personagem.

3.1 PABLO NERUDA, POETA

Ricardo Neftali Reyes Basoalto, que adotou o pseudônimo Pablo Neruda em 1920, como homenagem ao poeta tchecoslovaco Jan Neruda (1834-1891). Nasceu na cidade chilena de Parral em 12 de julho de 1904, mas mudou-se após a morte de sua mãe para Temuco, lugar onde passou a infância, em meio à natureza. Em 1923 e 1924 publica *Crepusculário* e *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*. No romance *O carteiro e o poeta*, versos do poema *Farewell y los sollozos*, são utilizados por personagens do romance, como veremos. Além das atividades literárias, Neruda, estudou francês e Pedagogia na Universidade do Chile. Entre 1927 e 1935, trabalhou como diplomata para o governo chileno, vivendo em países como Burma, Ceilão, Java, Cingapura, e cidades como Buenos Aires, Barcelona e Madri.

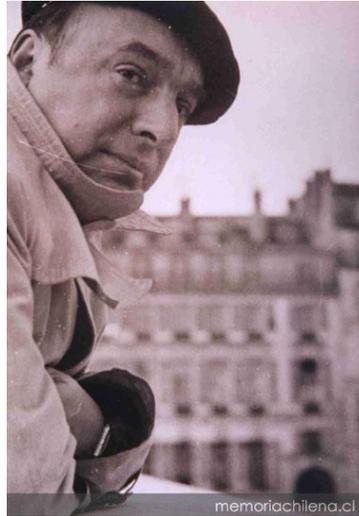


Foto 04: Pablo Neruda
Fonte: [www. redes.moderna.com.br](http://www.redes.moderna.com.br)

Em 1933 publica *Residência na terra*, livro que marca uma nova fase nas suas obras: surgia uma poesia de um pessimismo social angustiado, marcado pela orientação política e culminando no grito pela revolução. Em 1936, com a Guerra Civil Espanhola e o assassinato de seu grande amigo e poeta Federico Garcia Lorca, Neruda é destituído do cargo de Cônsul em Madrid.

Em 1943, Neruda volta ao Chile e em 1945 é eleito senador da república, filiado ao partido comunista. Como ele próprio comenta,

A vida política veio como uma tempestade para me tirar de meu trabalho. Voltei uma vez mais para a multidão. A multidão tem sido para mim a lição de minha vida. Posso chegar a ela com a inerente timidez do poeta, com o temor do tímido, mas – uma vez em seu seio – sinto-me transfigurado. Sou parte da maioria essencial, sou mais uma folha da grande árvore humana. (NERUDA, 1974, p. 293)

Devido a suas ações contra o governo do presidente da época, teve de exilar-se, mas em 1950 publica uma obra prima da poesia telúrica, que exalta a vida, os homens, os animais e denuncia a impostura dos conquistadores, a tristeza dos

povos explorados: *Canto geral*. Julio Cortázar, em seu artigo *Neruda entre nosotros*, 1974, afirma que *Canto geral* é

Como una especie de absurda, prodigiosa geogonía latinoamericana, quiero decir una empresa poética de ramos generales, un gigantesco almacén de ultramarinos, una de esas ferreterías donde todo se da desde un tractor hasta un tornillito; con la diferencia de que Neruda rechaza soberanamente lo prefabricado en el plano de la palabra¹³.

Após viver em diversos países, volta ao Chile em 1952 e publica, em 1954, *As uvas e o vento*, considerado o diário de exílio do poeta. Em 1955, conhece Matilde Urrutia, iniciando um relacionamento que duraria até a sua morte. Publica *Odas elementales* (Odes elementares) (1954-1959), *Cem sonetos de amor* (1959), *Memorial de Isla Negra* (Memorial de Ilha Negra) (1964), *Arte de pájaros* (Arte de pássaros), *La barcarola* (O barco), *Fulgor e Morte de Joaquín Murieta*, *Las manos del día* (As mãos do dia), *Fin del mundo* (Fim do mundo), *Las piedras del cielo* (As pedras do céu), *La espada encendida* (A espada acesa), todos publicados até 1970.

Também no romance de Skármeta encontramos poemas de *Odas elementales* o poema *Ode ao mar*, um trecho que o personagem Pablo Neruda recita para o personagem Mário, e também um trecho do poema XXVII do livro *Cem sonetos de amor*, poema este que Mário entrega a Beatriz e a mãe da moça mostra a Neruda. Veremos posteriormente, dentro da análise da obra, o por que da escolha destes poemas para serem utilizados no romance e qual a possível leitura que podemos dar a eles. Em 1971, no discurso que proferiu ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, Neruda afirma

¹³ Como uma espécie de absurda, prodigiosa geogonia latino-americana, quero dizer, uma empresa poética de ramos gerais, um armazém do outro lado do mar, uma dessas lojas de ferragens onde há de tudo, desde um trator até um parafuso; com a diferença de que Neruda resiste soberanamente ao prefabricado no plano das palavras.

Señoras y señores:

Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema; y no dejaré impreso a mi vez ni siquiera un consejo, modo o estilo para que los nuevos poetas reciban de mí alguna gota de supuesta sabiduría. Si he narrado en este discurso ciertos sucesos del pasado, si he revivido un nunca olvidado relato en esta ocasión y en este sitio tan diferentes a lo acontecido, es porque en el curso de mi vida he encontrado siempre en alguna parte la aseveración necesaria, la fórmula que me aguardaba, no para endurecerse en mis palabras sino para explicarme a mí mismo¹⁴. (NERUDA, 1971, p. 28)

Um discurso esplendoroso, que traz uma bagagem de conhecimento muito grande das intenções do poeta, mesmo o poeta afirmando em seu discurso que não deixaria nada impresso, nem um conselho. No *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos*, para a revista *Mapocho*, 1964, Neruda afirma que seu primeiro livro, *Crepusculário*, pode ser definido como um diário do que acontecia dentro e fora do poeta. Comenta sobre seu poema mais extenso, *Canto geral*, e afirma que o poeta, além de fazer poesia, deve ser crítico, deve encarar muitas vezes sua poesia como uma crônica social: “el poeta debe ser, parcialmente, el *cronista* de su época. La crónica no debe ser quintaesenciada, ni refinada, ni cultivista. Debe ser pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana. Debe tener la huella miserable de los días inútiles y las execraciones y lamentaciones del hombre¹⁵”.

Pablo Neruda morreu em Santiago do Chile em 23 de setembro de 1973, apenas alguns dias após o golpe militar que depusera da presidência do país seu amigo Salvador Allende, em 11 de setembro. Sem saber o que estava por vir, em *Confesso que vivi* Neruda faz reflexões a respeito das revoluções: “compreendo,

¹⁴ Senhoras e senhores: eu não aprendi nos livros nenhuma receita para a composição de um poema, e não deixarei impresso nem sequer um conselho, modo ou estilo para que os novos poetas recebam de mim alguma gota de suposta sabedoria. Se é narrado neste discurso certos sucessos do passado, se é revivido ou nunca ouvido relato nesta ocasião em um lugar tão diferente do acontecido, é porque no curso da minha vida, eu encontrei sempre em alguma parte a afirmação necessária, a fórmula que me aguardava, não para endurecer as minhas palavras e sim para explicar-me a mim mesmo.

¹⁵ O poeta deve ser parcialmente o cronista de sua época. A crônica não deve ser a perfeição exacerbada, nem refinada, nem cultivista. Deve ser pedregosa, empoeirada, chuvosa e cotidiana. Deve ter a pegada miserável dos dias inúteis e as execrações e lamentações do homem. (Tradução da autora)

naturalmente, que as revoluções e especialmente seus homens caíam de vez em quando no erro e na injustiça. As leis não escritas da humanidade envolvem igualmente revolucionários e contra-revolucionários. Ninguém pode escapar dos equívocos” (1974, p.256). E o equívoco do golpe durou dezessete anos, mas, como o poeta disse, em seu discurso ao receber o Nobel, “solo com una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres¹⁶” (NERUDA, 1971, p.36).

Neruda viveu em Isla Negra de 1939 até a sua morte, era a casa de seu amor com Matilde e também a sua casa de seu amor com o mar. Viveu ali trinta e quatro anos, entre períodos de exílio e viagens. Acredita-se que por isso ela seja a mais bela e, por ser de frente para o mar, a mais amada pelo poeta. Galeano também comenta sobre a destruição da residência de Neruda após a morte do poeta pelos militares. E em um excerto muito poético, relata o cortejo do poeta e a relação de importância de Neruda para o povo, mesmo depois de morto:

Atrás de uma janela, uma mão saúda. No alto de um terraço, ondula um lenço. Hoje faz doze dias do golpe, doze dias de calar e morrer, e pela primeira vez ouve-se a Internacional no Chile, a Internacional sussurrada, gemida, soluçada mais que cantada, até que o cortejo se faz procissão e a procissão se faz manifestação, e o povo, que caminha contra o medo, desanda a cantar pelas ruas de Santiago a viva voz, com voz inteira, para acompanhar como se deve Neruda, o poeta, seu poeta, em sua viagem final. (2010, p. 294)

Com base na biografia de Neruda e todos os relatos escritos sobre ele, percebemos a grande importância e impacto do poeta na vida de diversos escritores, dentre eles Antônio Skármeta, sobre o qual trataremos no próximo subcapítulo e a interação deste com a vida e a obra de Pablo Neruda.

¹⁶ Somente com uma ardente paciência conquistaremos a esplendida cidade que dará luz, justiça e dignidade a todos os homens.

3.2 ANTÔNIO SKÁRMETA, ROMANCISTA

Antonio Skármeta Branic nasceu em Antofagasta em 1940. É descendente de imigrantes iuguslavos, que, segundo histórias familiares, vieram para o Chile por causa das praias, do vinho e da vontade de respirar o ar do sul do mundo. Estudou Filosofia e Letras e, em 1969, obteve seu primeiro prêmio literário pelo livro *Desnudo en el tejado*, o Prêmio Casa das Américas. Skármeta é considerado uma mescla de estilos, entre eles o *boom* latinoamericano, mesclando realidade e fantasia como Júlio Cortázar e a sensualidade de Juan Carlos Onetti. Também a questão cinematográfica está muito presente em sua escrita inicial.

Com o golpe de estado de 1973 teve de se exilar na Argentina, pois havia dirigido um filme sobre a Unidade Popular (UP) juntamente com o alemão Peter Lilienthal. No exílio publicou o livro de relatos *Tiro libre*, que refletia o clima da ascensão da queda de Salvador Allende.

Skármeta teve de reinventar sua escrita no exílio. Sua primeira novela foi *Soñé que la nieve ardía* (1975), que traz uma carga histórica ao narrar o golpe de Pinochet pelo olhar de um jogador de futebol. Depois de um ano na Argentina, foi para Berlim Ocidental, onde permaneceu por quinze anos. Trabalhou como professor de cinema, escreveu para o rádio, continuou sua parceria com o diretor Lilienthal e tornou-se figura de referência da cultura latinoamericana na Europa.

O primeiro livro escrito no exílio alemão foi *No pasó nada*, 1980, que retrata a adaptação de um jovem exilado e sua família em solo alemão. Retrata as questões das relações exteriores e as sensações de estar em um lugar estranho, sem sua língua mãe, sem seus costumes:

Comecei a aprender alemão batendo bola no recreio. Eu jogava de zagueiro central, e baixeí tanto sarrafo que aprendi diferentes palavrinhas [...]. Eu abria os braços e olhava para o atacante caído e dizia: “não foi nada”. Sempre dizia aquilo. Então me apelidaram de Nãofoinada. [...], mas houve um tempo em que eu era a criança mais triste de Berlim. [...] que os alemães tinham uma solidariedade maior do que um bonde, [...] que estávamos aqui como asilados políticos, e que na primeira confusão nos mandariam embora (SKÁRMETA, 1997, p. 32;40).

Seu interesse por uma trama que se adaptasse a diversas mídias evidenciase no texto de *Ardiente paciencia* (1985), uma história estruturada em forma de hábeis diálogos que apareceria primeiramente como novela de rádio, progressivamente, roteiro cinematográfico, peça teatral e romance. O próprio Skármeta produziu uma versão para o cinema em Portugal, com baixo orçamento e alta emotividade, que foi premiada nos festivais de Huelva e Biarritz. Em 1994, Michael Radford realizou uma segunda adaptação cinematográfica, da qual falaremos pormenorizadamente mais adiante.

Em 1989 publicou *Velocidad del amor*. Neste mesmo ano retornou ao Chile, devido ao Plebiscito de 1988 que possibilitou que muitos exilados retornassem ao país, pois o Chile passaria por eleições democráticas novamente. Dirigiu programas de TV, com vários prêmios recebidos pela série *El show de los libros*. Rebatizada posteriormente com o nome de *La torre de papel*, ela contribuiu para acabar com a crença de que a televisão aberta não pode ser inteligente.



Foto 05: Antônio Skármeta
Fonte: www.biografiasyvidas.com

Durante a década de 1990 foi professor convidado da Universidade de Saint Louis (Missouri). Escreveu *La boda del poeta*, 1999. Em 2000, o governo progressista de Ricardo Lagos convidou Skármeta para assumir o cargo de Embaixador do Chile na Alemanha. Assim como Neruda e Jorge Edwards¹⁷, aceitou prontamente o convite. Em 2003, escreve *El baile de la Victoria* e recebe o Prêmio Planeta pelo romance. Em 2005, escreve *Neruda por Skármeta*, na qual o autor relata sua gratidão e apreço pelo poeta e grande admiração por sua obra: “vejo a obra e a vida de don Pablo como uma espiral que se inicia subindo de profundas sombras vegetais até a plenitude da luz natural, vital e social, e que depois se recolhe outra vez, ao final dos dias, numa solidão melancólica, ansioso de quietude, sombra e silêncio” (SKÁRMETA, 2005, p. 12).

Explica também no livro por que utilizou certos poemas em *O carteiro e o poeta (Ardiente paciencia)*: “foi justamente esta a situação que me inspirou aquela passagem de *O carteiro e o poeta* em que o jovem funcionário dos Correios leva

¹⁷ É uma das figuras de ponta da literatura chilena contemporânea. Como muitos escritores chilenos passou pela carreira diplomática. Foi um amigo e colega profissional de Pablo Neruda. Tornou-se célebre com o seu romance de 1973 "Persona Non Grata", no qual relata a sua experiência pessoal como embaixador do Chile (enviado pelo governo de Salvador Allende) na Cuba de Fidel Castro)

uma reprimenda do Prêmio Nobel, que o acusa de estar usando os versos que ele dedicou à esposa Matilde para tentar seduzir a taverneira da aldeia” (2005, p. 29). Além de incluir e analisar brevemente alguns poemas de Neruda, comentar-se-á a repercussão de um romance de tão poucas páginas traduzido para vinte e cinco idiomas.

Em 2011, lança *Um pai de cinema*, livro de apenas 122 páginas, mas de grande impacto sobre o leitor. O final surpreendentemente aberto faz com que o leitor fique tão envolvido na narrativa que, ao não encontrar o desfecho esperado busque uma série de possíveis resoluções. Um romance especial, poético. Como afirma o narrador, “sou o professor da aldeia. Moro perto do moinho. Às vezes o vento cobre meu rosto de farinha” (SKÁRMETA, 2011, p. 7). Esta narrativa vem ao encontro da declaração de Skármeta à revista *Mensaje* (1983), sobre como seduzir o leitor: “la propuesta estética es desarrollar la narración como una búsqueda de ella en que tanto yo como mi lector tengamos la sensación de que no sabemos a dónde vamos. De allí que en ellos suceda poco. Más que por acumulación de hechos, se caracterizan por un masivo tanteo de cada instante, al cual se acosa para que “suelte” su “verdad”¹⁸”.

Em 2012, lança *O dia em que a poesia derrotou um Ditador*, ganhador do Prêmio Ibero- Americano oferecido pela editora Planeta e Casa de América. Nesta narrativa, Skármeta apresenta, em linguagem simples, duas histórias que se fundem: a do Plebiscito de 1988 - “agora tudo correrá às mil maravilhas. Queremos que o plebiscito de 5 de outubro seja impecável, insuspeito” (SKÁRMETA, 2012, p. 20) – e a dos sequestrados (presos) pela polícia da ditadura: “na quarta-feira

¹⁸ A proposta estética é desenvolver a narração como uma procura por ela, em que tanto eu como meu leitor tenhamos as sensações de não sabermos aonde vamos. Naquele lugar que isto aconteça pouco, mas que por acumulação de jogos, se caracterizam por um massivo placar a cada instante, o qual se persegue para que “solte” sua “verdade”. (Tradução da autora)

prenderam o professor Santos. Não é incomum nos tempos atuais. Só que o professor Santos é meu pai” (SKÁRMETA, 2012, p. 9). Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, 10/09/12, o autor fala sobre liberdade:

Você já disse que não busca temas políticos, eles vêm inevitavelmente. Isso também se aplica a *O dia em que a poesia derrotou um ditador*?

A liberdade é um direito universal consagrado na Carta das Nações Unidas. Não é preciso escolher um tema "político" para cantar a liberdade, a coragem e a inteligência de quem luta por ela. Quando se vive num regime opressivo como o de Pinochet, não é preciso ter ideias políticas sofisticadas para enfrentar uma ditadura. Basta ser uma pessoa honesta e sensível e a rebelião cresce espontaneamente. Claro que os políticos democráticos são os que conduzem e tornam eficaz essa energia libertária.

Fala igualmente sobre a relação pai-filho em seu livro *Um pai de cinema*:

A relação entre pai e filho foi bem tratada em outro livro seu, *Um Pai de Cinema*. Seria um tema recorrente em sua obra?

Nossa vida é o resultado do encontro entre o que nossos pais nos deixam de herança e a espontaneidade com que mudamos a sociedade e cumprimos nosso destino, como geração, de dar um outro mundo a nossos filhos. Renego o "adanismo" (*de Adão e Eva*): a ideia de que o mundo nasce comigo e que a tradição se esvai frente às nossas energias. Não! Porque há poeta, há Carteiro; porque há Carteiro, há poeta.

Em artigo publicado pela revista *Mensaje*, de maio de 1983, Skármeta faz comentários sobre sua escrita, sobre a dificuldade de compreender a nova novela, as novas tendências literárias. Como ele afirma, parecia pavoroso que se havia perdido o sentido da existência, de futuro, ele queria maravilhar-se, sentir sua própria respiração no texto e isso estava cada vez mais escasso. Relata que seu estilo e atitude se definiam por um rapto: não podia de bom grado aceitar que havia algo ou alguém e deixa-lo tão tranquilo. Todos os dados sensuais e culturais do mundo eram uma incitação ao pensamento, à emoção e à fantasia, segundo o autor. Sobre sua atitude lírica, Skármeta afirma que a literatura é um ato de convivência

com o mundo e não uma lição interpretativa sobre ele. Conclui dizendo que o efeito ideal do seu relato talvez pudera ser formulado da seguinte forma: o leitor e ele compartilham uma fugaz experiência em um mundo efêmero, acelerado e lamentavelmente violento, e neste breve momento, para Skármeta, se dá todo o fenômeno da literatura. (SKÁRMETA, 1983, sem página, texto eletrônico)

Em 2009, a Casa América em Madrid dedicou ao escritor um ciclo de palestras. Vários ensaístas e escritores apresentaram textos sobre a produção literária e a importância de Skármeta para a literatura latino-americana. Segundo Juan Villoro, em seu artigo *Elogio familiar de Antonio Skármeta*, “Skármeta era un puente perfecto entre la literatura de umbral, entre lo real y lo fantástico, de Cortázar, Onetti, Borges y Bioy Casares, y el mundo pop, determinado por impulsos juveniles, de Jack Kerouac y J. D. Salinger. Muchos de sus cuentos ocurrían “en el camino” y no es casual que impactaran¹⁹ a Roberto Bolaño²⁰”. Foram apresentados também textos de Rodrigo Fresán – *A las arenas revisitado o apuntes sobre la relectura de um cuento de Antonio Skármeta*, e de Niall Binns, com o artigo *Skármeta el novelista y la moneda cotidiana de la poesía*.

Podemos então concluir que a literatura chilena e espanhola trouxeram para o mundo diversos expoentes na arte de conquistar com a palavra, desde Juan Ramón Jiménez²¹, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, e até mesmo Antônio Skármeta.

¹⁹ Skármeta era uma ponte perfeita entre a literatura de limiar, entre o real e o fantástico de Cortázar, Onetti, Borges e Bioy Casares, e o mundo pop, determinado por impulsos juvenis, de Jack Kerouac e J. D. Salinger. Muitos de seus contos ocorreram “no caminho” e não é por acaso que impactaram a Roberto Bolaño.

²⁰ Roberto Bolaño nasceu (1953 – 2003), ganhador do Prêmio Rómulo Gallegos por seu romance *Os Detetives Selvagens* que ele mesmo descreve como uma carta de amor à sua geração. Foi considerado por seus pares como o mais importante escritor latino americano de sua geração.

²¹ Juan Ramón Jiménez Mantecón (1881 —1958) foi um poeta espanhol. Por sua oposição ao regime franquista foi obrigado a exilar-se nos EUA, no ano de 1936 ^[1]. Recebeu o Nobel de Literatura de 1956. Sua obra teria grande influência sobre a poesia de vanguarda espanhola, a chamada geração de 1927, a qual incluía Federico Garcia Lorca e Rafael Alberti e também Gabriela Mistral e Pablo Neruda. Atentamos para o detalhe de que no romance analisado nesta pesquisa o protagonista, carteiro que queria ser poeta, coincidentemente se chama Mário Jiménez.

Interligados por suas raízes, pela política, pela literatura, pela amizade ou pela admiração, fizeram e fazem grandes obras que proporcionam aos leitores grandes deleites no ato da leitura.

3.3 O CARTEIRO E O POETA E O CINEMA

Tecnicamente, cinema são imagens fotográficas em movimento, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade, criando a impressão de movimento. Um filme é muito mais do que apenas fotogramas, é necessário uma linguagem cinematográfica com diegese, elipse, foco dramático, planos, cenas, sequência, tomadas, câmeras, zoom, análise técnica, claquete, cronograma, mapa de produção, prancha, storyboard²² e mais uma gama de itens apenas técnicos para a produção cinematográfica. Não parece tão mágico um filme quando nos deparamos com todos esses elementos técnicos, mas através da compreensão da composição e alocação desses elementos, conseguimos perceber particularidades de obras cinematográficas, detalhes que muitas vezes para o grande público passam despercebidos, mas que fazem total diferença na produção do filme e no resultado final.

Entretanto, podemos olhar o cinema de uma forma menos técnica, mais teórica e interpretativa, como afirma Marcel Martin em *A linguagem cinematográfica*, “o cinema é fragilidade (...), o cinema é futilidade (...), o cinema é facilidade (...)” (MARTIN, 2001, p.17;18). Continuando este conceito de cinema, Martin ainda

²² São organizadores gráficos tais como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado, incluindo elementos interativos em websites. O processo de storyboarding, no formato em que é conhecido atualmente, foi desenvolvido pelo Walt Disney Studios durante o começo da década de 1930, depois de anos de utilização de processos similares em outros estúdios de animação.

apresenta a ideia de que o cinema é uma linguagem. Assim, “para Jean Cocteau, um filme é uma escrita em imagens, enquanto que Alexandre Arnoux considera que o cinema é uma linguagem de imagens com seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática; Jean Epstein vê nele a língua universal, e Louis Delluc afirma que um bom filme é um teorema” (MARTIN, 2001, p.22-23). Ou seja, um bom filme é a junção de vários elementos: roteiro, direção, atores, linguagens, adaptações.

Em relação ao filme *O carteiro e o poeta*, podemos dizer que é uma adaptação cinematográfica, ou transposição midiática, do romance *Ardiente paciência* de Antonio Skármeta. Quando um texto literário é adaptado para o cinema, é comum que os espectadores falem sobre a fidelidade ou infidelidade do filme em relação ao livro ou à história tida como original. No caso do filme em questão, o livro só conquistou notoriedade internacional após o lançamento do filme. Segundo Anelise Reich Corseuil, *Literatura e Cinema* (2009), diz que “os filmes podem estabelecer uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade, expandindo, criticando e reatualizando o texto original” (COURSEUIL de acordo com BONNICI, ZOLIN, 2009, p.371). Acreditamos que a concepção de transposição midiática, termo cunhado por Irina Rajewsky, analise e teorise melhor esta relação obra literária e obra fílmica, pois é a intermedialidade no sentido mais amplo:

Aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. (RAJEWSKI, 2005, p. 51)

Curiosa é a questão de Antonio Skármeta, em relação ao romance *Ardiente Paciencia*, pois ele descreve uma história peculiar sobre como surgiu o livro: estando na Alemanha, escrevendo roteiros de peças teatrais, novelas de rádio, programas de televisão, Skármeta resolveu naquele ano, 1983, escrever um longo romance, pois estava animadíssimo com a ideia de um grande romance. Mas certa noite, como conta no livro *Neruda por Skármeta* (2005), o autor recebe a proposta de escrever um roteiro para o cinema. Relutou, mas aceitou o desafio e ao cabo de alguns meses o roteiro estava pronto e intitulado, *Ardiente paciencia*. Os produtores adoraram, mas, para dar todo aquele olhar chileno ao filme, decidiram que Skármeta deveria dirigi-lo. Então aceitou o desafio, procurou atores chilenos, escolheu uma praia em Portugal e rodou o filme com um orçamento minúsculo. Como ele comenta: “quando terminei de filmar, voltei a Berlim com a assustadora experiência de ter visto meus personagens de romance encarnados em seres reais” (SKÁRMETA, 2005, p. 57). Apesar de ser um filme com baixa produção, quase nenhuma veiculação da mídia, obteve prêmios nos festivais de Huelva, na Espanha, Biarritz, na França, e o Prêmio Georges Sadul de melhor filme estrangeiro do ano em Paris.

Em 1994, o romance ganha uma nova versão para o cinema, agora intitulada *Il Postino*, ou na versão brasileira, *O carteiro e o poeta*²³. A história desta refilmagem, é também deveras interessante. Massimo Troisi, grande comediante, e ator famoso, adorado na Itália, ansiava por um trabalho diferente, um trabalho com poesia, que o projetasse internacionalmente. Certo dia, o ator entra em uma livraria, vê o romance, lê algumas páginas ali mesmo e na mesma tarde termina de lê-lo.

²³ O livro também recebe este título *O carteiro e o poeta* (no Brasil) e *Il postino di Neruda* (nos países de língua latina), *El cartero de Neruda* (Chile), *The postman* (países de língua inglesa). Após o grande sucesso do filme de Radford, Skármeta deixou de lado o título original de *Ardiente Paciencia* adotando de vez o título dado ao filme.

Imediatamente liga para seu produtor e solicita a compra dos direitos de adaptação do romance.



Foto 06: cena do filme *O carteiro e o poeta*
Fonte: fotograma, 1994

Troisi e Michael Radford adaptam o roteiro e dirigem juntos o filme. Nenhum deles deseja que o filme fosse ambientado no Chile e sim na Itália, então escolhem a Ilha Salina, a Sicília e Messina como locais para as gravações. O filme foi lançado em 14 de junho de 1995, com Philippe Noiret como Pablo Neruda, Massimo Troisi como Mário, Maria Grazia Cucinotta como Beatriz, Renato Scarpa como o chefe dos correios e Linda Moretti como Dona Rosa. O filme tem duração de 108 minutos, produção da Cicchi Gori Group, e um gasto de filmagem de aproximadamente três milhões de dólares, mas um ganho de bilheteria de aproximadamente setenta e

cinco milhões e quinhentos mil dólares. O filme foi indicado a cinco prêmiações do Oscar e recebeu um por Melhor Trilha Sonora²⁴.



Foto 07: cena do filme *O carteiro e o poeta*
Fonte: fotograma, 1994

Quando questionado sobre a diferença entre os filmes, Skármeta responde, “a minha obra é de um escritor que faz um filme, a de Radford, a de um diretor que sabe o que está fazendo” (SKÁRMETA, 2005, p.58). Questionado pelo Jornal Zero Hora, em agosto de 2012, sobre cinema e literatura, Skármeta responde,

Prefiro a literatura a qualquer outra coisa. Escrever é um ato que só depende de você mesmo para triunfar ou fracassar. E a leitura é um milagre no qual se encontram a intimidade e a fantasia de um escritor com as de um leitor ou leitora: sem intermediação de nenhum tipo, sem refletores, sem maquiagem, sem edição, sem música incidental, sem pipoca. Ambos revelando-se um ao outro. Não há nada mais moderno do que o livro. Amo o cinema exatamente pelo contrário, pela alegria de trabalhar em equipe. Encantam-me os filmes de Walter Salles, lamento ainda não ter visto *Na Estrada*.

²⁴ Neste mesmo ano foram lançados e ganharam Oscar os filmes: *Forrest Gump*, *o contador de histórias* e *Pulp Fiction*.

Maria de Lourdes Motter, no artigo “O carteiro e o poeta: a força da poesia”, comentando a harmonia, delicadeza, sutileza dos personagens, afirma que “Mário não é o personagem que vai usufruir pessoalmente da transformação por que passou. Essa mudança não realiza seus sonhos, antes os interrompe, a perda da timidez paralisante não o torna loquaz, mas permite a expressão de sua pureza e autenticidade, o transbordamento de sua sensibilidade, o mergulho no mundo das palavras” (MOTTER, 1997, p. 84). Também afirma que o ser (Mário), palavra-muda que ganhou sonoridade e se construiu como poema no percurso da história, no final, os homens silenciam mas as palavras continuam ecoando e assim não de permanecer. É interessante perceber que tanto no livro, quanto no filme, o cinema é algo que encanta o personagem Mário, que o envolve, que abre as portas para um mundo novo, um mundo idílico, tão esperado, que ele não consegue viver, mas de alguma forma aprende a expressar depois do encontro com o poeta (MOTTER, 1997, p. 84; 85).

O artigo Poesia mediada: dialogismo, linguagem e comunicação no filme ‘O carteiro e o poeta’, de Manoel Antonio dos Santos e Fabio Scorsolini Comin, traz a questão do diálogo no filme como relação de aprendizagem, o diálogo como mediador e transformador. Os autores utilizam como embasamento a percepção de Lev Vygotsky acerca da linguagem: “a palavra permite a constituição do sujeito na e por meio da linguagem” (SANTOS & COMIN, 2007, p. 8). Também afirmam que a poesia é utilizada na narrativa fílmica como ferramenta de interação entre o carteiro e o poeta, entre o carteiro e o meio social. A poesia se torna veia condutora da expressão de sentimentos (SANTOS & COMIN, 2007, p. 8).

Com base no exposto, podemos dizer que o cinema por sua vez se distingue da mídia escrita, pelo poder excepcional que lhe advém do fato de que sua linguagem é a imagem do cotidiano. Segundo Jacques Aumont:

(...) multiplicando o sentido humano da expressão pela imagem, esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas. Para isso, é-lhe necessário reconduzir toda a “representação” da vida, isto é, a arte, para as fontes de qualquer emoção, procurando a própria vida em si mesma, pelo movimento. (AUMONT, 2011, p. 159)

Procurando uma nova visão, Radford e Troisi trazem para diversas cenas do romance um novo olhar, uma nova representação da vida dos personagens de Skármeta. No artigo *Transposição midiática do livro Ardente Paciência, de Antônio Skármeta, para o filme O carteiro e o poeta de Michael Radford*, são discutidas as diferenças ressaltadas pelo diretor de cinema e o que este almeja passar em cada cena do filme, seu olhar cinematográfico sobre o roteiro e a adaptação através de luz, som, posicionamento de câmeras e interpretação que este pode alcançar da obra literária a ser adaptada. As mudanças são sutis em relação ao romance de Skármeta e o filme de Radford, as quais, olhadas detalhadamente, demonstram o olhar de cada um sobre os personagens e o enredo (SOUZA, 2012, p. 92).

Percebemos então que diversos olhares podem ser dados a uma obra literária, seja através de uma representação fílmica como propusemos neste capítulo, ou a criação de um quadro, uma gravura ou até mesmo uma música. A literatura e o cinema andam paralelamente, fazendo empréstimos e cópias um do outro, transformando o mundo da imaginação, da imagem real e da imagem da projeção do imaginário do telespectador/leitor.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

4.1 DEFINIÇÕES

A escrita de Antônio Skármeta em *O carteiro e o poeta* é rica em diálogos, através dos quais as personagens interagem, trocam experiências, vivenciam grandes momentos e também fazem descobertas de grandes e pequenas verdades. Sendo assim, a análise do discurso, ou seja, o diálogo travado pelas personagens de Skármeta é de suma importância para a compreensão da narrativa. É o que faremos posteriormente baseados nos preceitos teóricos postulados a seguir.

Dialética, Discurso, Retórica, Diálogo, são palavras utilizadas muitas vezes com um mesmo sentido, pois tem como fonte principal a fala, a palavra dita. É de conhecimento comum acreditar que elas têm o mesmo significado, pois cada qual dentro de sua época ou contexto caracteriza situações e desencadeia ações diferenciadas. Iniciemos portanto com **Dialética** (ênfase acrescentada) (lat. *dialectica*, do gr. *dialektike*: discussão), que, no *Dicionário Básico de Filosofia* de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes, dialética é definida por diversos filósofos:

1. [para] Platão, a dialética é o processo pelo qual a alma se eleva, por degraus, das aparências sensíveis às realidades inteligíveis ou idéias. Ele emprega o verbo *dialoghestai* em seu sentido etimológico de "dialogar", isto é de fazer passar o logos natroca entre dois interlocutores. A dialética é um instrumento de busca da verdade. Uma pedagogia científica do diálogo graças ao qual o aprendiz de filósofo, tendo conseguido dominar suas pulsões corporais e vencer a crença nos dados do mundo sensível, utiliza sistematicamente o discurso para chegar à percepção das essências, isto é, à ordem da verdade.
2. Em Aristóteles, a dialética é a dedução feita a partir de premissas apenas prováveis. Ele opõe ao silogismo científico, fundado em premissas consideradas verdadeiras e concluindo necessariamente pela "força da forma" [...]
3. Em Hegel. A dialética é o movimento racional que nos permite superar uma contradição [...].
4. Marx faz da dialética um método. Insiste na necessidade de considerarmos a realidade socioeconômica de determinada época como um todo articulado, atravessado por contradições específicas, entre as quais a da luta de classes. A partir dele, mas graças sobretudo à contribuição de Engels, a dialética se converte no método do materialismo e no processo do movimento histórico que considera a

Natureza: a) como um todo coerente em que os fenômenos se condicionam reciprocamente; [...] (Marx-Engels). (2001, p.53; 54)

Encontramos também no *Dicionário de análise do discurso* de Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau a definição de dialética, que seria “uma forma particular de diálogo, que se desenvolve entre dois parceiros, cujas trocas são estruturadas em função de papéis específicos, orientada para a procura metódica para a verdade” (2006, p. 159). Esta definição vem ao encontro do que pretendemos trabalhar em relação ao diálogo e à busca da verdade.

Já o **Discurso** (ênfase acrescentada) (lat. *discursus*: conversação) para Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de teoria narrativa*, é “um conjunto de enunciados que manifestam certas propriedades verbais, cuja descrição se pode efetuar no quadro de análise estilístico-funcional” (1988, p. 27). Cândida Gancho, a seu turno, mostra que podemos chamar de discursos “as várias possibilidades de que o narrador dispõe para registrar as falas dos personagens” (2002, p. 33). Para Charaudeau e Maingueneau, discurso “é um sintoma de uma modificação de conceber a linguagem” (2006, p. 169). Vemos, portanto, que o discurso não é apenas uma simples sequência de palavras, mas um modo de pensamento que se opõe à intuição, pois segue um percurso lógico e alcança um objetivo.

Em relação à **Retórica** (ênfase acrescentada) (gr. *retoriké*: arte da oratória, de *re-tor*: orador), para Charaudeau e Maingueneau, ela é “a ciência teórica e aplicada do exercício público da fala, proferida diante de um auditório dubiativo, na presença de um contraditor” (2006, p. 433). Japiassú e Marcondes demonstram que Retórica é a “arte de utilizar a linguagem em um discurso persuasivo, por meio do qual visa-se convencer uma audiência da verdade de algo. Técnica argumentativa, baseada não na lógica, nem no conhecimento” (2001, p.167)

Aristóteles foi o grande pensador da Retórica, escreveu livros que ensinavam a todos como serem grandes utilizadores da técnica da retórica e assim convencer a audiência sobre a verdade de algo. Atualmente os advogados e grandes oradores utilizam-se das ideias de Aristóteles para proferir grandes discursos ou fazer embates jurídicos. Temos também Chaim Perelman (1912 – 1984), filósofo de origem polonesa, pesquisador na área da lógica e da linguagem. Segundo JAPIASSÚ e MARCONDES,

Sua concepção de lógica enfatiza a importância da argumentação e da retórica. Perelman procura sistematizar a retórica como uma teoria da argumentação. Para além do formalismo lógico, aplicando seu modelo teórico aos campos da moral e do direito. Dentre suas obras destacam-se: Retórica e filosofia: por uma teoria da argumentação na filosofia (1952), Tratado da argumentação: a nova retórica (1958), ambas em colaboração com L. Olbrechts-Tyteca, O campo da argumentação (1970) e Lógica jurídica: nova retórica (1976) (2001, p.149)

Atualmente temos outros estudiosos da Retórica, modernos e renovados. Principalmente na França, instigados pelos estudos de Joseph Salazar, conhecido pelo artigo "La retórica como materialismo radical. Loxodromia IV", publicado no *International journal of critical thought*, em junho de 2012.

Por fim chegamos ao **Diálogo** (ênfase acrescentada) (gr. *dialogus*, de *dialegesthai*, lat. *dialogus*: conversar). Como explicam Japiassú e Marcondes:

1. Para Sócrates e Platão, o diálogo consiste na forma de investigação filosófica da verdade através de uma discussão entre o mestre e seus discípulos, cabendo ao mestre levá-los a descobrir um saber que trazem em si mesmos mas que ignoram.
2. Para o pensamento fenomenológico e existencialista o diálogo é uma troca recíproca de pensamentos através da qual se realiza a comunicação das consciências.
3. O pensamento liberal reduziu o diálogo a um mero esforço de conciliação nas disputas concernentes às questões trabalhistas envolvendo o patronato e os sindicatos, a preocupação dominante sendo a de resolver tais problemas a fim de se evitar o confronto pelas greves.
4. Dialogar tanto pode significar aceitar o risco de não ver prevalecer seu ponto de acordo quanto ao essencial, quanto acreditar que, para além dos interesses e das opiniões que opõem os homens entre si, exista um lugar comum dependendo de um outro registro do ser do homem (distinto do mundo sensível) e que seja possível tomar

um caminho capaz de superar as particularidades individuais (e passionais) e impor uma universalidade (caminho da verdade) (2001, p. 54).

Vemos que muito mais do que conversar, o diálogo nos leva a descobrir algo, uma verdade, seja através de um questionamento, ou de uma dúvida. É através do diálogo que se encontra o caminho da verdade, a busca incessante por respostas, pelo mundo possível do homem, do transformar através da descoberta.

4.2 O DIÁLOGO SOCRÁTICO E A SÁTIRA MENIPÉIA DE MIKHAIL BAKHTIN

Sócrates, segundo historiadores, vagava pelas ruas de Atenas, era eloquente e questionador, dotado de grande inteligência inquisidora. Em seus chamados “diálogos de juventude” conduzia o interlocutor a uma aporia²⁵: tratava-se de colocar o adversário (do diálogo) em um labirinto, fazendo-o muitas vezes afirmar o contrário do que estava sustentando desde o princípio. Sócrates, através do diálogo, do debate, propunha a averiguação das afirmações e convicções de conhecimentos dos homens, tentava mostrar a todos que ao afirmar que se sabe algo, realmente devemos ter conhecimento sobre o assunto, pois provocados podemos descobrir uma verdade, a qual muitas vezes nos mostra que não sabemos quase nada do que afirmamos. Sendo assim, retornamos à máxima – “... é bem provável que nenhum de nós saiba nada de bom, mas ele supõe saber alguma coisa e não sabe, enquanto eu, se não sei, tampouco suponho saber. Parece que sou um nadinha mais sábio que ele exatamente em não supor que saiba o que não sei” (PLATÃO, 2009, p. 17). Traduzindo: “sei que nada sei”. Assim Sócrates mostrava aos seus interlocutores

²⁵ Do grego *aporos*, sem poro, sem saída.

que, através do diálogo, do questionamento, muitas verdades podem ser descobertas.

As ideias socráticas de diálogo, como busca da verdade ou a maiêutica²⁶, nos mostram muito a construção filosófica do diálogo e da verdade, e também a importância de compreender aquilo que se fala. Podemos dizer então que Sócrates foi um pesquisador das verdades através da análise do diálogo travado.

Buscando compreender melhor a busca por verdades, nos deparamos – já no século XX - com Mikhail Bakhtin, que será o escritor-base para a fundamentação teórica deste trabalho.

Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, segundo Carlos Alberto Faraco em *Uma introdução a Bakhtin* (1988, p. 9;10), teve uma vida marcada pelo exílio e pelo ostracismo, o que não o impediu de produzir uma extensa obra, que o coloca como um dos maiores pensadores do século XX. Nasceu em 1895, formou-se em Letras em 1918 e, em 1924, principalmente em razão do agravamento de uma doença que o acometia foi obrigado a amputar uma das pernas. Durante 1924 e 1929 produziu alguns de seus textos mais importantes: artigos críticos sobre o formalismo russo e livros sobre Freud, sobre filosofia da linguagem, sobre crítica literária (poética sociológica) e sobre Dostoiévski. Em 1946 apresentou sua tese de doutorado sobre Rabelais. Morre em Moscou em 1975. Segundo Paulo Bezzer, no prefácio da 3ª edição de *Problemas da poética de Dostoiévski*,

Existe uma relação direta entre a criação artística e o ser humano enquanto essência criadora, uma criando a outra, dando significação, elucidando e complementando a outra. (...) Porque a idéia central do pensamento de Bakhtin é a idéia do outro, idéia da familiarização, do entendimento, do diálogo. Nesse sentido, sua estética humanística pode ser sintetizada no par comunicativo “eu-outro”. (2005, p. XI)

²⁶ Maiêutica ou método socrático consiste em levar o interlocutor à descoberta da verdade mediante uma série de perguntas e mediante as respostas dadas.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, no capítulo sobre “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, Bakhtin apresenta o diálogo socrático como uma das raízes da sátira menipéia, da qual descende o romance europeu. Bakhtin analisa o “diálogo socrático”, gênero sério-cômico, examinando-o em cinco grandes manifestações:

- 1) Ele se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela, ou seja, como através da reunião de pessoas e diálogos entre elas, poderiam resultar descobertas de verdades, muitas vezes opondo-se à ingênua pretensão daqueles que pensavam saber alguma coisa.
- 2) A síncrize e a anácrize eram os dois procedimentos fundamentais do “diálogo socrático”: entendia-se por síncrize (provocação) a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto; e por anácrize (provocação da palavra pela própria palavra) os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente.
- 3) Os heróis do “diálogo socrático” eram ideólogos, pois expressavam as próprias ideias, ou melhor, através do diálogo eles vivem aventuras à procura da experimentação da verdade.
- 4) No “diálogo socrático” usa-se o “diálogo no limiar”, diálogos travados em situações nas quais o homem se encontra no *limiar*, no limite de suas ações e pensamentos. Estão presentes nestes diálogos a tendência à criação excepcional que livra a palavra de qualquer automatismo e obriga

o homem a revelar as camadas profundas da personalidade e do pensamento.

- 5) No “diálogo socrático” a idéia se combina com a imagem do homem, ou seja, a experimentação dialógica da idéia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa. (BAKTHIN, 2005, p. 109; 111)

Com base no “diálogo socrático” utilizaremos os conceitos da natureza dialógica da verdade, de síncrese e anácrise e a ideia do herói, aliados a algumas características semelhantes da sátira menipéia, que serão discutidas posteriormente.

Várias teorias pretendem explicar a natureza da verdade, tais como: a teoria pragmática, consensual, a teoria da verdade como coerência, temos também as verdades necessárias, verdades primeiras e verdades eternas. O *Dicionário Houaiss* nos diz que verdade é “propriedade de estar conforme com os fatos ou a realidade; exatidão, autenticidade, veracidade, sinceridade, fidelidade” (2001, p. 2845). Usaremos como “verdade”, o conceito de verdades eternas que “designam, na filosofia escolástica, princípios que constituem as leis absolutas dos seres e da razão, emanadas da vontade divina e que o homem pode descobrir pelo pensamento. São proposições da razão, não de fato. Referem-se, não à existência ou inexistência deste ou daquele ser, mas à vinculação necessária das idéias.” (JAPIASSU E MARCONDES, 2001, p. 187;188). Ou seja, para nós “verdade” é a sinceridade, a vinculação das ideias, a descoberta do homem pelo pensamento.

No mesmo capítulo denominado “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, Bakhtin apresenta, além do “diálogo socrático”, discutido acima, outro gênero sério-cômico, a “sátira menipéia”.

O termo sátira menipéia foi cunhado pelo erudito romano Varro (século I a.C.) como *saturae menippeae*, caracterizando-a como gênero, que exerceu influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e através desta, na escrita russa antiga). Segundo Bakhtin, a sátira menipéia continuou evoluindo nas épocas posteriores: na Idade Média, Renascimento e Reforma e na Idade Moderna. Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável, capaz de penetrar em outros gêneros, teve importância enorme no desenvolvimento das literaturas européias e tornou-se “um dos principais veículos portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2005, p. 113). Suas particularidades são apresentadas em 14 itens:

1. Aumento global do elemento cômico;
2. Excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica;
3. Criação de situações extraordinárias (aventuras) que levam o herói em busca da verdade;
4. Combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura com o *naturalismo de submundo*;
5. Gênero das últimas questões, a *menipéia* procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade;

6. Considerando seu universalismo filosófico, manifesta-se na *menipéia* uma estrutura triplanar: a ação e as síncrises dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o Inferno. Esta estrutura exerceu, por sua vez, influência sobre o gênero do “diálogo no limiar”;
7. Surge a modalidade do *fantástico experimental*, ou seja uma observação feita de um ângulo de visão inusitado;
8. Aparece a experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura, dupla personalidade, sonhos extraordinários, etc;
9. São características da *menipéia* as cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha comum dos acontecimentos, das normas comportamentais, incluindo-se também as violações do discurso. A “palavra inoportuna”, é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado, ou pela violação da etiqueta;
10. A *menipéia* é plena de contrastes e jogos de oxímoros (a hetera virtuosa, o imperador convertido em escravo), mudanças bruscas e toda espécie de casamentos desiguais);
11. São introduzidos elementos de *utopia social*, (sonhos e viagens a países misteriosos) que combinam com todos os outros elementos da *menipéia*;
12. Emprego de gêneros intercalados: novelas, as cartas, discursos oratórios, prosa, verso;
13. A multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da *menipéia* formam um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária;

14. Sua *publicística* atualizada, enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica.

(BAKTHIN, 2005, p. 114;119)

Ainda segundo Bakthin, “é necessário ressaltar mais uma vez a unidade orgânica de todos esses indícios aparentemente muito heterôgeneos e a profunda integridade interna desse gênero” (2005, p.119), ou seja, as características da sátira menipéia podem ser analisadas separadamente, mas uma está interligada à outra. Utilizaremos para a análise mais precisamente 06 características menipeanas: a 3ª. característica – a mais importante, que é a busca do herói pela verdade – será a principal característica que conduzirá a nossa pesquisa em relação ao herói (Mário) e às verdades encontradas pelo mesmo. A característica 05 – últimas questões, característica 06 – os três planos (Terra, Olimpo e Inferno), características 12 e 13 – gêneros intercalados (intertextualidade) e característica 14 – publicística atualizada, que faz relação com a contextualização histórica, apresentada no capítulo dois desta dissertação.

A questão cronotópica se faz presente também para análise desta narrativa – um cronótopo real (a ilha e a contextualização histórica e social) e um metafórico (o encontro com a poesia e com o poeta). Partimos, para isso, dos conceitos apresentados também por Bakthin em *Estética da Criação Verbal*, 1997, no capítulo denominado “O espaço e o tempo”, em que trata da questão da indissolubilidade do tempo e do espaço. Conceitua, entre outros, o **tempo histórico**: “as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc.” (BAKTHIN,1997, p. 244)

O carnaval não é um fenômeno literário. É uma forma *sincrética* de espetáculo de caráter ritual que apresenta diversas matizes, dependendo da época e do local. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre complexas ações de massas e gestos carnavalescos (BAKTHIN, 2005, p.122). As festividades do *carnaval* (todas as festividades, ritos e formas deste tipo) também são apresentadas por Bakthin, ele nos mostra que o carnaval é um conjunto de diversas festividades, ritos e formas, tem suas raízes nas sociedades mais primitivas, possui uma excepcional força vital e exerce um perene fascínio sobre os homens. O carnaval tem toda uma linguagem simbólica e sensorial, grande e complexa, que liberta os homens de qualquer condição que os prenda, deixando-os livres para o que Bakthin chama de “franco discurso carnavalesco” (BAKTHIN, p. 122;123). Nesse momento das festas carnavalescas, revogam-se o sistema hierárquico e todas as formas de medo e devoções. Não há divisão neste evento, pois, como afirma Bakthin, “no carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca.” (2005, p. 122)

4.3 AS CONCEPÇÕES DE GASTON BACHELARD

As concepções de Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e ensaísta francês, que procurou ligar a ciência e a imaginação poética, também serão utilizadas e, especificamente, sua obra *A água e os sonhos*, (2002), pois o elemento água está diretamente ligado à poesia de Pablo Neruda, como também está relacionado com a ilha e com seus moradores dentro do romance. Como explica, Bachelard na parte introdutória de *A água e os sonhos*, “forças imaginantes da nossa mente

desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes. Umas encontram seu impulso na novidade (...) as outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 2002, p.01). Como Bachelard afirma adiante, no capítulo “As águas compostas” - o qual apresenta e discute a combinação de elementos e o favorecimento de um em detrimento dos outros -,

A água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser a química do senso comum que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas (BACHELARD, 2002, p.97).

Essa facilidade da água de se misturar, de conciliar o sujeito/poeta com o mundo, nasce a imagem poética, a imaginação íntima das forças vegetantes, a necessidade de seduzir, de florescer. A água para os poetas e sonhadores, como afirma Bachelard, é um jogo de sedução, às vezes superficial, às vezes muito profundo. Faz o leitor compreender que a água é um tipo de destino, mas não qualquer destino, um destino essencial que transforma constantemente a substância do ser (p. 6). Ou seja, a poesia como a água transforma, encontra caminhos para seguir em frente e encontrar novos lugares, novas perspectivas.

4.4 OUTROS TEÓRICOS

A literatura de Skármeta é carregada de tempo histórico. Como vimos anteriormente, vários livros do autor retratam as marcas históricas do homem, em especial a ditadura no Chile. A obra de Skármeta também é rica em poesia, e em imagens simbólicas, poesias estas de Pablo Neruda. A este respeito utilizaremos

duas abordagens: a questão da intertextualidade, presente na narrativa, que será abordada através dos conceitos de Tiphaine Samoyault, pois para ela os textos “introduziam a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras. O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYAULT, 2008, p.18).

O outro ponto de análise será a questão da poesia. Antonio Cândido afirma que

A poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção. (2004, p. 21)

Com base na afirmação de Cândido, percebemos que a poesia de Neruda inserida no romance de Skármeta não está deslocada e merece uma leitura analítica e simbólica, partindo dos conceitos de Laurent Jenny, Antonio Candido e através da utilização do *Dictionary of symbols and imagery* de Ad de Vries (1976) e também do *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986). Como afirma Todorov “a poesia é o próprio procedimento do espírito humano.” (1982, p.111)

E, para comentar sobre a questão do herói e do poeta, Tzvetan Todorov nos apresenta, no capítulo Em torno da poesia, em *Os gêneros do discurso*, a distinção que faz entre dois tipos de homens dentro do que ele caracteriza de romance poético: os homens de ação e os seres recolhidos, tranquilos, para quem o mundo é interior, ou seja, os heróis e os poetas. Todorov nos dá um modelo comparativo entre esses dois seres:

| HERÓIS | POETAS |
|--|---|
| Experiência | Contemplação |
| Ação | Reflexão |
| Coisas do mundo | Essência e significado do mundo |
| Eventos espantosos e memoráveis | Existência bem simples |
| Investimento da própria pessoa | Interesse pelo espetáculo do mundo |
| Corpo | Alma |
| Aprendizado distribuído no tempo | Conhecimento imediato |
| Passagem de uma coisa a outra por dedução | Apreensão intuitiva de cada coisa tomada isoladamente e depois sua comparação |
| Cadeia ininterrupta de eventos | Aumento das forças interiores |
| Manutenção da diversidade e da singularidade | Identidade secreta das coisas, do microcosmo e do macrocosmo |

Tabela 01: Esquema de Todorov
 Fonte: *Os gêneros do discurso*, 1980, p.102

Todas essas classificações divisórias entre herói e poeta nos dão a ideia de como podemos caracterizar o personagem Mário e o poeta Pablo Neruda ao longo da narrativa, pois o que perceberemos é que todas essas características propostas por Todorov se fundem para caracterizar o carteiro quanto ao poeta.

Estabelecidos os preceitos teóricos básicos para o nosso estudo, como as concepções sobre o “diálogo socrático”, sobre a sátira menipéia, e sobre o simbolismo, e todas as outras teorias acessórias para a compreensão e análise da obra de Antônio Skármeta, além de utilizar de outros teóricos e textos-base para fundamentar as análises que serão feitas. Daremos início ao processo de descoberta de verdades pelo personagem Mário em *O carteiro e o poeta*.

5. O CARTEIRO E O POETA

Ardente paciência ou *O carteiro e o poeta* é um romance, escrito em 1985 por Antônio Skármeta em seu exílio em Berlim. Primeiramente, como já fora mencionado, foi roteiro de filme, peça de teatro e depois romance. Publicado em espanhol, posteriormente foi traduzido para vinte e cinco idiomas. No Brasil, o livro teve sua primeira edição em 1987, pela editora Brasiliense²⁷.

A história se inicia em junho de 1969, tendo como protagonista Mário Jiménez, filho de pescador que não tem muita afinidade com as lidas da pesca. Com dezessete anos adora cinema e garotas. Sabe ler e escrever, tem uma bicicleta e por isso candidata-se à vaga de carteiro no correio da cidade. Fica contente ao saber que quem receberá as correspondências será o famoso poeta Pablo Neruda. É através dessas entregas diárias que se inicia uma grande amizade entre Mário e Neruda, em meio aos muitos diálogos, Mário viverá diversas aventuras e encontrará verdades jamais pensadas por ele.

Outros personagens participaram das descobertas de Mário: Beatriz González, o grande amor de sua vida. Para conquistar sua amada, Mário declama para ela diversos poemas de Neruda; Dona Rosa, mãe de Beatriz, defensora dos costumes locais, também conhecedora dos poemas de Neruda; Dom Cosme, chefe do correio, comunista convicto, que se torna grande amigo de Mário, além do Deputado Labbé, que é a representação da política contrária a Salvador Allende.

A história se passa em Isla Negra, ilha localizada na área costeira de El Quisco, 45km ao sul de Valparaíso e 95 km a oeste de Santiago.

²⁷ Usaremos as citações do original em espanhol e em nota de rodapé a tradução das citações em português da edição de 1987. A partir deste capítulo utilizaremos para referenciar as citações do livro apenas (CP, p.).

5.1. O CRONÓTOPO REAL E O CRONÓTOPO METAFÓRICO NA NARRATIVA DE SKÁRMETA

O tempo é efêmero, o tempo é rápido, o tempo não tem tempo nos dias de hoje. Todos sabemos e vivemos o tempo, sofremos as ações dele sobre nós, sobre o mundo, sobre a vida. Ele transforma, ele permeia nossos sonhos e vontades e se questionados sobre o que é o tempo, não conseguimos responder com convicção, mas sentimos a ação do tempo sobre nós. É a duração relativa das coisas, que cria no ser humano a noção de presente, passado e futuro. Vivemos simultaneamente em um tempo real, imaginário, metafórico, poético, astrológico, universal, vivemos o tempo e isso é um fato. Segundo Japiassú e Marcondes, o tempo é

Uma das categorias mais fundamentais do pensamento filosófico, o tempo, juntamente com o espaço, é considerado um dos elementos constitutivos do real e de nossa forma de experimentá-lo. Segundo Aristóteles, o tempo é uma das dez categorias e se caracteriza como "um todo e uma quantidade contínua" (Categorias, 6). Para Kant o tempo é uma das formas puras da sensibilidade, sendo portanto dado a priori, e constituindo uma das condições de possibilidade de nossa experiência do real: "o tempo não é outra coisa que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e de nosso estado interior (Crítica da razão pura). (2001, p. 182)

O tempo conforme proposto no excerto é uma quantidade contínua, inesgotável, uma das possibilidades do real e que não pode ser separado do espaço, junto com o qual constituem a realidade. Passando da filosofia para a literatura, encontramos que na literatura costuma-se denominar o estudo de tempo e espaço da narrativa de *cronótopo*, (*cronos* (tempo) e *topos* (espaço)), conforme Mikhail Bakhtin. Cândida Vilares Gancho, em *Como analisar narrativas*, trata do tempo dentro da narrativa literária, delimitando o tempo em: *tempo cronológico*, ou seja o tempo que transcorre na ordem natural dos fatos, pois pode ser mensurado

em dias, meses, anos, séculos; e *tempo psicológico*, nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação, não linear, cheio de analepses e prolepses; (2002, p. 20;21)

O tempo, segundo Bakhtin, condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, já o espaço nesta relação com o tempo, intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. Bakhtin em *Estética da criação verbal* ao relatar e tratar da questão espaço e tempo, apresenta a ideia de que presente, passado e futuro estão interligados: “a aptidão para ver o tempo, para ler o tempo no espaço, e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido” (1997, p. 244). Levando em conta as considerações de Goethe e as experimentações deste sobre o tempo, Bakhtin nos apresenta a ideia de tempo cíclico, histórico, biográfico. Para ele o **tempo cíclico** caracteriza-se pelos indícios da marcha do tempo, revelando-se na natureza, no movimento do sol, das estrelas, as estações do ano, a vida do homem em seus costumes, atividades, tudo que tem um início, um meio e um fim. Já o **tempo histórico** são as marcas visíveis da atividade criadora do homem, “as marcas impressas por sua mão e por seu espírito” (BAKHTIN, 1997, p. 244): as cidades, as ruas, estrutura social, o próprio homem é um ser histórico. O **tempo biográfico** é o tempo das escritas, o que foi registrado sobre determinada época, a literatura, o registro. Segundo Bakhtin, em *Questões de literatura e estética*, “o cronótopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata” (BAKHTIN, 2010, p. 349).

Com base nessa concepção de tempo e espaço, percebemos na narrativa de Skármeta o tempo cíclico, histórico e biográfico, além de um cronótopo real e cronótopo metafórico.

O tempo cíclico fica perceptível ao longo da narrativa, pois é permeada de dados precisos de dias “en junio de 1969” (CP, p.13), “el día de septiembre de 1973” (CP, p.133), “La noche del cuatro de septiembre” (CP, p.75)²⁸, estações do ano, nas horas do dia, “y una mañana de sol invernal” (CP, p.18), “en el crepúsculo del mismo día” (CP, p.51), “al viento otoñal” (CP, p.51), “bajo el fuerte sol primaveral”²⁹ (CP, p.101). A narrativa é linear dentro de tempo proposto: as ações são vivenciadas e pontuadas pelo tempo, utilizando sempre marcas que dão a ideia de marcha do tempo, ou seja, “todo tem seu lugar estável e necessário no tempo” (BAKTHIN, 1997, p. 254). Os personagens estão inseridos e são suscetíveis à ação do tempo, e também agindo para transformar alguém ou a si mesmos, tal como Mário que no início da narrativa tem 17 anos em 1969 e no final tem 20 anos, casado com Beatriz e pai de Pablo Neftalí Jiménez González. As ações vão acontecendo e modificando Mário. Como Bakthin explica, “o passado determina o presente de um modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina” (BAKTHIN, 1997, p. 254).

Essa relação temporal cíclica é também muito simbólica dentro do romance, pois os encontros entre Mário e Pablo Neruda são sempre pela manhã, “querido Mário, a ver si te desenredas um poco, porque no puedo pasar toda la mañana

²⁸ “Em junho de 1969”, “da 23 de setembro de 1973”, “na noite de quatro de setembro” (CP, 1987, p.11-128-69)

²⁹ “Certa manhã de um sol invernal” (CP, p.17), “no crepúsculo desse mesmo dia”, “vento outonal” (CP, p.46), “debaixo do forte sol primaveril” (CP, p.94)

disfrutando de tu charla.³⁰ (CP, p. 25). Segundo o *Diccionario de los simbolos* de Jean Chevalier,

En la Biblia esta palabra [mañana] indica el tiempo de los favores divinos y la justicia humana (Sal 101,8). Simboliza el tiempo en que la luz aún es pura, los comienzos en los que nada está corrompido, pervertido o comprometido. La mañana es símbolo de pureza y de promesa a la vez: es la hora de la vida paradisiaca. Es también la de la confianza en sí mismo, en los demás y en la existencia.³¹ (1986, p. 343)

Ou seja, o momento do encontro entre o herói e o sábio, denominação esta que será explicada posteriormente, é o tempo paradisiaco, idílico, o tempo da luz da sabedoria que será despertada em Mário, através dos diálogos com Neruda. É a hora da confiança em si mesmo, como afirma Chevalier, é o momento em que Mário encontra a si mesmo e ao seu destino.

Em relação ao tempo histórico, este está intrinsicamente ligado ao tempo histórico real do país. Como já exposto no capítulo 2 – O Chile de Allende a Pinochet – contexto histórico, de 1970 a 1973 o país passa por uma forma de governo socialista, que infelizmente, acaba desagradando à burguesia e nações aliadas, como os Estados Unidos, gerando tensão social e política no país, que culmina com o golpe militar de 11 de setembro de 1973. No romance de Skármeta, acompanhamos a eleição do presidente socialista Salvador Allende:

Fue no domingo de esa semana cuando el mismo camión rojo que se había llevado a Neruda dos meses antes, lo trajo de vuelta (...) Sólo que ahora, el vehículo venía forrado em carteles de un hombre (...) debajo de cada uno de ellos, decía su

³⁰ “Querido Mário, vamos ver se te desenredas um pouco porque eu não posso passar toda a manhã disfrutando o papo” (CP, p. 23).

³¹ Na Bíblia esta palavra indica o tempo dos favores divinos e da justiça humana (Sal 101,8). Simboliza o tempo em que a luz ainda é pura, o começo em que nada está corrompido, pervertido ou comprometido. A manhã é símbolo de pureza e de promessa na vez que: é a hora da vida paradisiaca. É também a confiança em si mesmo, e nos outros e na existência.

nombre: Salvador Allende”³² (CP, p. 60), la noche del cuatro de septiembre, una noticia, mareadora giró por el mundo: Salvador Allende había ganado las elecciones en Chile, como el primer marxista votado democráticamente³³ (CP, p. 75)

E também mostra a crise de abastecimento provocada pelo boicote dos democratas, apoiados pelo governo dos EUA, “Al comienzo, no hubo carne de vacuno com que darle sustancia a las cazuelas” (CP, p. 98;99) “aunque les asistia la íntima convicción de que el desabastecimiento y el mercado negro eran producidos por la reacción conspiradora que pretendía derrocar a Allende.”³⁴ (CP, p. 99)

E, por fim, mostra o golpe militar, e com este o fim de Mário, “en San Antonio, las tropas habían ocupado los edificios públicos, y en cada balcón las metralletas se desplazaban avisoras con un movimiento pendular. Las calles estaban casi vacías y antes de llegar al correo pudo oír balazos hacia el norte. Al comienzo aislados y luego nutridos.”³⁵ (CP, p. 123)

Segundo Bakthin, “em toda parte o olho que vê procura e encontra o tempo: a evolução, a formação, a história. Por trás do que está concluído, transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação” (BAKTHIN, 1997, p. 248). Sendo assim, o tempo histórico real, faz parte da narrativa de Skármeta, como pano de fundo e também agindo como agente transformador nas personagens, atuando diretamente nas ações das mesmas, na forma de pensar, agir e interagir com o meio, desenvolvendo; e, juntamente com ele, um tempo biográfico.

³² “Foi no domingo dessa semana que o mesmo caminhão vermelho, que havia levado Neruda dois meses antes, o trouxe de volta (...) só que, agora, o caminhão vinha forrado de cartazes de um homem (...) debaixo de cada um estava seu nome: Salvador Allende” (CP, p. 55)

³³ “Na noite de quatro de setembro, uma notícia estonteante girou pelo mundo: Salvador Allende ganhara as eleições no Chile como primeiro marxista democraticamente eleito” (CP, p. 69)

³⁴ “No começo não havia carne de gado para dar substância aos guisados. (...) embora tivessem a íntima convicção de que o desabastecimento e o mercado negro eram produzidos pela reação conspiradora que pretendia derrubar Allende” (CP, p. 92)

³⁵ “As tropas haviam ocupado os edifícios públicos em San Antonio e em cada sacada se deslocavam visores com um movimento pendular. As ruas estavam vazias, e antes de chegar ao correio pode escutar tiros na direção norte. No início, isolados, e logo, abundantes” (CP, p. 117).

Pois o registro social desta época é evocado na narrativa, juntamente com a figura real, transformado em personagem, do poeta Pablo Neruda e a inserção de seus poemas: *Farewell e os soluços*, *Ode ao mar*, *Soneto XXVII*, carregados de significado, simbologia e sensações, dando direção histórica e social à narrativa de *O carteiro e o poeta*. As ações acontecem no portão da casa de Pablo Neruda, na estalagem de Dona Rosa, na enseada e na agência do correio. A narrativa ao todo dura cinco anos (1969-1973).

Temos, portanto, um registro histórico do real, conforme contextualização histórica realizada no segundo capítulo deste trabalho, o qual analisa a questão política no Chile, que nos leva à 14ª característica da sátira menipéia, proposta por Bakhtin, a *publicística atualizada*, já mencionada na fundamentação teórica. Ela se caracteriza por uma espécie de “gênero jornalístico da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica, [...] são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, [...] mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade” (BAKHTIN, 2005, p. 118;119). Ou seja, Skármeta traz a questão político-social da época de 1969 a 1973 no Chile, como forma velada de denúncia social e valorização dos ideais partidários da época, e também relembra o poeta, apresentando como personagem ficcional uma das personalidades mais carismáticas do Chile, Pablo Neruda.

Os espaços do romance, segundo Cândida Gancho, têm como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação. Ela também caracteriza o espaço como ambiente e determina quatro funções para designar espaço: posicionar os personagens no tempo, espaço, no grupo social; projetar os conflitos vividos pelos personagens; conflitar com o personagem; fornecer aspectos para o andamento do enredo (2002, p. 23-25). Já Yves Reuter em

A análise da narrativa, nos apresenta a ideia de que os lugares vão definir a fixação realista ou não realista da história, podendo deixar a história no real, ou seja, dar descrições detalhadas dos lugares, lugares que podemos achar no mapa, e também nos apresentar lugares longe do nosso universo, lugares simbólicos, como por exemplo a casa como lugar de segurança e aconchego (2002, p.51-55). Estes espaços estão diretamente ligados à vida do protagonista Mário e transportam-no de um cronótopo real para um cronótopo metafórico. Acreditamos que o cronótopo real, vivido por Mário é a Isla Negra, o Chile, o bar, a agência dos correios. Estes espaços estão diretamente ligados ao seu modo de vida e de sua aldeia, e também interferem e fazem parte do seu processo como cidadão, que, após o contato com o poeta e portanto com o cronótopo metafórico, faz com que Mário seja mais presente e atuante no espaço real. Nas ações desenvolvidas dentro deste espaço real, há elementos carregados de simbologia, que o transportarão para esse espaço metafórico.

Quando Mário entrega a correspondência diária ao poeta, e conversa com ele, essas ações acontecem sempre no portão da casa de Pablo Neruda: “Neruda detuvo la mirada sobre el resto de las cartas, y luego entreabrió el portón. El cartero estudiaba las nubes con los brazos cruzados sobre el pecho³⁶” (CP, p. 24). Simbolicamente, o portão pode ser visto como uma passagem que transporta Mário para um outro plano. Chevalier nos mostra que “la puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio³⁷” (1987, p. 427). Ou seja, quando Mário entrega a correspondência ao poeta e dialoga com ele, é

³⁶ “Neruda deteve o olhar sobre o resto das cartas e logo entreabriu o portão. O carteiro estudava as nuvens com os braços cruzados no peito” (CP, p. 22)

³⁷ A porta simboliza um lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e a escuridão, o tesouro e a necessidade. A porta que se abre a um mistério.

transportado para um outro espaço, o que Bakhtin chamaria de três planos ou estrutura triplanar – Terra, Olimpo e Inferno. Esses três planos como apresentados nas questões teóricas, estão diretamente ligados aos “diálogos no limiar³⁸”. Visto isso, é factível dizer que Mário vive na ilha, vai ao bar, ao correio, ou seja está na Terra, no plano mais real possível. Quando vai à casa do poeta e transpassa esse portão, passa da Terra para o Olimpo, pois é nesse momento que vive suas conversas de descoberta, poesia, sensibilidade e despertar. O Inferno para Mário só é apresentado durante o golpe militar, pois no final da narrativa de Skármeta, Mário é preso por ser considerado subversivo. Também podemos caracterizar a estadia na Ilha a Terra novamente, quando Neruda vai para Paris, deixando Mário sozinho na ilha, sem ter como se transportar novamente para o Olimpo das conversas intermináveis de aprendizado e poesia.

Os elementos espaciais (ilha, por exemplo) escolhidos por Skármeta são muito simbólicos e estão interligados, pois a ilha além de ser um cronótopo real, ligado à realidade, ao histórico, também é o local da poesia, do idílico, do simbólico, pois a ilha tem como significado por excelência ser um centro espiritual primordial, como crescimento e descoberta. Essa relação vai ao encontro de toda a construção da personagem Mário, pois é na ilha que ele parte para suas aventuras e paulatinamente descobre suas verdades.

O tempo e o espaço, segundo Bakhtin, se fundem, assim, no romance, num todo indissolúvel, como um fragmento da história humana,

por isso, o enredo (o conjunto dos fatos representados) e as personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para ser inseridas nela, mas revelam-se nela, como pessoas presentes nela desde o início, como forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico), e, até certo ponto,

³⁸ Este item será explorado posteriormente, juntamente com a análise dos diálogos

predeterminarão seu curso posterior, quer na qualidade de forças criadoras que a localidade necessitava, quer na qualidade de forças organizadoras e continuadoras do processo histórico que nela se encarna. (BAKHTIN, 1997, p. 272)

O tempo e o espaço, como apresentados, fundem-se para formar o pano de fundo do romance de Antônio Skármeta. Vale salientar que todos esses elementos apresentados até então servirão de base para a análise do romance no capítulo que se segue. Veremos a partir de agora como todo esse contexto cronotópico (histórico, político, social) converge para proporcionar ao protagonista Mário a experimentação da verdade.

6 AS PEDALADAS DE MÁRIO EM BUSCA DA VERDADE

6.1. A PRIMEIRA E SEGUNDA PEDALADAS DE MÁRIO

“Si este motivo fuera el trivial, el afortunado fue la posesión de una alegre bicicleta marca Legnano, valiéndose de cual Mario trocaba a diario al menguado horizonte de la caleta de pescadores por el algo mínimo puerto de San Antonio”. (CP, 1987, p.14)

A primeira pedalada de Mário inicia-se quando seu pai lhe diz: “Búscate un trabajo. – Era la escueta y feroz frase con que el hombre concluía una mirada acusadora, que podía alcanzar hasta los diez minutos, y que en todo caso nunca duró menos de cinco³⁹” (CP, p.13). Essa é a voz de José Jiménez, pescador, pai de Mário Jiménez. Mário que não gostava da pesca e de nenhum serviço relacionado com este trabalho; para não precisar comparecer às lides da pesca, inventava resfriados intermináveis. Em mais uma chamada de atenção do pai que reprovava a sua ociosidade, em “aquellos días de desconsolado vagabundeo, [...] descubrió un aviso em la ventana de la oficina de correos que, a pesar de estar escrito a mano y sobre una modesta hoja de cuaderno de matemáticas, asignatura en la que no había destacado la escuela primaria, no pudo resistir.⁴⁰” (CP, p.14)

Essa será a mola propulsora, que irá possibilitar toda a aventura vivida por Mário. O anúncio de emprego, mais a entrevista, será o início do ir e vir, do pedalar do herói em busca de aventuras que o levarão às descobertas de verdades, grandes

³⁹ “Vai procurar um trabalho – era a frase concisa e feroz com que o homem encerrava um olhar acusador que podia durar uns dez minutos e que em todo caso nunca durou menos de cinco” (CP, p. 12)

⁴⁰ “Foi num daqueles dias de vagabundeio desconsolado que descobriu um aviso na janela da agência do correio que, embora escrito a mão e sobre modesta folha de caderno de aritmética – matéria em que não se havia destacado na escola primária – não pôde resistir” (CP, p. 12).

ou pequenas, como já expusemos anteriormente. Esse motivo dinâmico gerador do conflito, segundo Salvatore D'Onofrio,

É constituído por um enunciado de estado disjuntivo, em que um sujeito está separado do objeto de seu desejo. Toda narrativa começa, portanto, de um estado de carência, determinado pela disjunção de um sujeito (herói) do objeto, cuja falta coloca a personagem num estado de tensão (D'ONOFRIO, 2006, p. 76).

A aventura se inicia quando Mário descobre quem será seu único cliente na ilha, onde todos são analfabetos: “¿Y quién es el cliente? – Pablo Neruda. Mario Jiménez tragó lo que le pareció un litro de saliva⁴¹” (CP, p.15). Aponta-se nesse momento o ápice da primeira aventura de Mário, que, segundo Bakhtin, quando comenta a terceira característica da sátira menipéica, diz: “a menipéica é constituída pelas aventuras da idéia ou da verdade no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo” (BAKHTIN, 2005, p.115). Ou seja, a primeira aventura de Mário foi encontrar um emprego e a verdade descoberta foi o destinatário das correspondências: Pablo Neruda. Caracterizamos este evento como aventura, pois Mário deixa seu estado inerte, para o agir, candidatando-se a uma vaga de carteiro, propondo a si mesmo uma nova experiência. Esta primeira aventura talvez o transporte para o Olimpo, ou o deixe na Terra ou até mesmo o leve ou lhe apresente um Inferno, através das peripécias que posteriormente serão vividas por ele.

A segunda pedalada de Mário rumo a novas aventuras é conseguir um autógrafo com dedicatória de Pablo Neruda, com o qual iria “alardear ante hipotéticas pero bellísimas mujeres que algún día conocería en San Antonio, o en Santiago, a donde iría a parar con su segundo sueldo⁴²” (CP, p.18). Mas essa

⁴¹ “- mas quem é o cliente? – Pablo Neruda. Mário Jiménez engoliu o que pareceu um litro de saliva” (CP, p.13)

⁴² “Pudesse fanfarronear diante de hipotéticas porém belíssimas mulheres que algum dia conheceria em San Antonio, ou em Santiago onde iria parar com o segundo salário” (CP, p.16)

aventura não era tão simples assim de ser concretizada. Comprou a edição Losada das *Odes elementares* e, durante dois de meses andou com o livro dentro da bolsa, debaixo do braço e tanto carregou o livro que terminou lendo-o. Com o livro lido, Mário imaginou que agora era merecedor de tal atenção do poeta. Certa manhã, colocou o livro entre as correspondências e disse: “Póngame la millonaria⁴³, maestro” (CP, p. 19), então o poeta autografa com um “Cordialmente, Pablo Neruda⁴⁴” (CP, p. 19). Nesse momento temos o primeiro diálogo entre Mário e Neruda: o pedido e o autógrafo, a fala de Mário e a ação muda, transmutada através da assinatura do poeta. A partir desse diálogo é que Mário é levado a pensar em travar um tipo de relação com o poeta que lhe proporcione uma dedicatória melhor, na qual até poderia escrever “a meu íntimo amigo”. Esta situação, esta aventura vivida faz com que o jovem carteiro compre outro livro do poeta, *Novas odes elementares*, e no mês seguinte o *Terceiro livro das odes*, mas nenhum dos dois livros chegou a ser autografado.

Nesse momento da narrativa há uma prolepse, ou seja, uma antecipação do que irá acontecer, o que gera expectativa no leitor sobre a relação de Mário com a poesia: “otra mañana con sol de invierno, muy parecida a otra tampoco descrita en detalle antes, relegó la dedicatoria al olvido. Mas no así la poesía⁴⁵” (CP, p.19). Ou seja, o carteiro não quer mais uma dedicatória, uma simples assinatura. Isso já foi deixado de lado, mas o que a busca pelo autógrafo trouxe foi - a poesia - essa sim ele não deixaria de lado, pois já faz parte do ser de Mário, como um vírus, infectando-o com as sensações, dúvidas, emoções que provoca. Como afirma

⁴³ Em português a palavra *millonaria* foi traduzida como preciosa, mas segundo o *Dicionário Santillana*, 2008 significa: que possui um milhão ou mais de unidades monetárias. Que tem uma grande fortuna (p. 292). Acredita-se que Mário queria supor que o autógrafo, a assinatura de Neruda seja muito valiosa, signifique muito.

⁴⁴ “- Ponha-me a preciosa aqui, mestre” (CP, p. 17), “Cordialmente, Pablo Neruda” (CP, p. 17)

⁴⁵ “Uma outra manhã com sol de inverno, muito parecida com a outra tão pouco descrita em detalhes antes, relegou a dedicatória ao olvido. Mas não a poesia” (CP, p. 18)

Laurent Jenny no artigo *O poético e o narrativo*, “tem-se impressão, por vezes, ao lê-los [os poemas], de que é toda uma vida que eles narram em silêncio, selada em metal de algumas palavras” (JENNY, 1982, p.95). É neste momento que a vida de Mário é selada pela poesia. Realmente, algo começa a interessá-lo além das matinês de cinema de San Antonio, algo muito maior, muito mais profundo: a leitura da poesia que lhe proporciona a verdade de gostar de poesia. Sendo assim, o carteiro, parte em busca de novas aventuras e descobertas.

6.2 A TERCEIRA E A QUARTA PEDALADAS DE MÁRIO

“Pocas veces en su vida había notado que tenía un corazón tan violento. La sangre le bombeaba con tal vigor, que se pasó la mano por el pecho tratando de apaciguarlo”. (CP, 1987, p. 30)

A terceira pedalada de Mário no romance é em busca da aventura do diálogo com o poeta, pois, em um certo dia de entregas, haveria um “anzol” com o qual “fisgaria” o poeta:

- ¿Por qué abre esa carta antes que las otras?
- Porque es de Suecia.
- ¿Y qué tiene de especial Suecia, aparte de las suecas?⁴⁶ (CP, p. 21)

Neste pequeno trecho do romance percebemos a necessidade do jovem Mário Jiménez, carteiro da Ilha Negra, de travar um diálogo com o poeta Pablo Neruda ao entregar-lhe a correspondência diária.

Podemos portanto caracterizar Mário, a partir desse momento da narrativa, como um herói. Quando pensamos em herói lembramos, por exemplo, de Hércules. Herói

⁴⁶ “– por que abre essa carta antes das outras? – Porque é da Suécia. – E o que é que a Suécia tem de especial, fora as suecas?” (CP, p. 19).

grego, filho de Zeus, que, após ter matado esposa e filhos devido ao feitiço da deusa Hera, Hercules decide consultar o oráculo de Delfos. O oráculo afirma que o herói deveria realizar dez trabalhos para limpar sua honra, realizando na verdade doze trabalhos. Com os três últimos trabalhos, Hércules conquistou a imortalidade.⁴⁷



Figura 8 – os doze trabalhos de Hércules- painel lateral de um sarcófago da **Coleção Ludovisi**

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Doze_trabalhos_de_H%C3%A9rcules

Podemos então relacionar Mário a Hércules, pois Mário, como veremos, viverá sete grandes aventuras, as quais chamamos de pedaladas, assim como Hércules viveu doze grandes aventuras – denominadas trabalhos. Evidenciamos

⁴⁷ **Primeiro trabalho:** matar o leão de Neméia. A partir de então Hércules passou a usar a pele resistente do leão como armadura.

· **Segundo trabalho:** matar a Hidra de Lerna, uma serpente com sete cabeças venenosas. Hércules queimou todas as cabeças do animal, menos uma, que era imortal. Essa foi enterrada por baixo de uma pedra. Após matar a Hidra, Hércules mergulhou suas flechas no veneno da Hidra, tornando-as venenosas.

· **Terceiro trabalho:** a captura do javali de Erimanto.

· **Quarto trabalho:** capturar a corsa de Cerinéia, que tinha os cascos de bronze e os chifres de ouro.

· **Quinto trabalho:** expulsar as aves do lago Estinfale, na Arcádia.

· **Sexto trabalho:** limpar os estábulos do rei Augias, da Élide, em um só dia. Os estábulos estavam muito sujos, mas Hércules desviou o curso de dois rios para passarem por dentro deles e realizou o trabalho.

· **Sétimo trabalho:** capturar o touro selvagem de Minos, rei dos cretenses.

· **Oitavo trabalho:** capturar os cavalos devoradores de homens do rei Diomedes da Trácia. Hércules matou Diomedes e deu sua carne aos cavalos.

· **Nono trabalho:** obter o cinto de Hipólita, rainha das Amazonas, as mulheres guerreiras.

· **Décimo trabalho:** ir buscar o gado do monstro Gerião, que vivia além das colunas de Hércules (Estreito de Gibraltar).

· **Décimo primeiro trabalho:** levar as maçãs de ouro do jardim das Hespérides para Euristeu.

· **Décimo segundo trabalho:** capturar Cérbero, o cão de três cabeças que guardava os infernos, e mostrá-lo a Euristeu. (<http://www.historiamais.com/hercules.htm>, 17/05/13)

que tanto Mário quanto Hércules apresentam números de aventuras diferentes, mas que se tornam próximos se olharmos a simbologia dos números das aventuras. Mário por sua vez terá sete aventuras, que Vries afirma ser o ciclo completo, a perfeição, um número redondo (1976, p.415). Já Hércules realiza doze trabalhos, ou vive doze aventuras, para Vries o número doze também é considerado um número da perfeição, um número completo (1976, p.479). Não podemos afirmar que Mário é um herói mítico, que vive extraordinárias aventuras, mas podemos dizer que o carteiro é uma paródia do herói Hércules. Assim como o herói mítico, Mário também se transforma ao longo de suas pedaladas – Hércules imortal – Mário poeta.

Continuando com a significação do termo “herói”, para Tomachevski “é o personagem seguido pelo leitor com maior atenção. Provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a tristeza do leitor”, porém, mais do que isso “o herói resulta de transformação do material em enredo e representa, de um lado, um meio de encadeamento de motivos e de outro, uma motivação personificada da ligação entre os motivos” (TOMACHEVSKI, 1925, p. 195). Sendo assim, é o personagem que vive as aventuras, e a grande aventura de Mário neste momento é travar um diálogo com Pablo Neruda, aproximando-se dele, e talvez assim, mesmo inicialmente sem ter conhecimento, descobrir uma outra verdade.

O diálogo entre ambos continua:

El poeta, que se disponía a entrar, no pudo menos que interesarse por una inercia tan pronunciada.

- ¿Qué te pasa?

- ¿Dom Pablo?

- Te quedas ahí parado como un poste.

(...) - ¿Clavado como una lanza?

- No, quieto como torre de ajedrez.

- ¿Más tranquilo que gato de porcelana?

(...) – Mário Jiménez, aparte de *Odas elementales* tengo libros mucho mejores. Es indigno que me sometas a todo tipo de comparaciones y metáforas⁴⁸ (CP, p. 22;23)

Nesse diálogo percebemos uma crítica às as metáforas, elas estão caricaturizadas, levadas para o lado cômico. Pois a utilização delas no diálogo entre o carteiro e poeta as torna não mais metáforas poéticas, e sim jogos de palavras, na tentativa de Mário demonstrar ao poeta seu conhecimento a respeito da poesia de Neruda. Além, é claro, do próprio Neruda aderir ao jogo e responder com metáforas das suas próprias poesias, o poeta rindo de sua própria obra. Há neste diálogo também um momento de anácrise, de um provocar no outro a necessidade de resposta, na busca pela verdade, ou pelo fim que ainda não se sabe qual é: a importância dada à réplica, à comunicação dialogada (como diz Bakthin) entre os homens. Nesse momento do diálogo, a anácrise é muito mais do que a provocação, é um momento de aproximação do rapaz e do poeta, um momento no qual ambos se nivelam, se embatem em metáforas, escritas, sim, pelo poeta, mas usadas como armas mais pelo carteiro.

Mário questiona Neruda sobre o que são metáforas e o poeta tenta explicar a ele de um modo simples e didático. Mas, para Mário, ainda é muito confuso:

- Y ¿por qué, si es una cosa tan fácil, se llama tan complicado?
 - Porque los nombres no tienen nada que ver con la simplicidad o complicidad de las cosas. Según tu teoría, una cosa chica que vuela no debiera tener un nombre tan largo como *mariposa*. Piensa que *elefante* tiene la misma cantidad de letras que *mariposa* y es mucho más grande y no vuela⁴⁹ (CP, p. 24)

⁴⁸ O poeta que se dispunha a entrar, não pôde deixar de se interessar por inércia tão pronunciada. - Que há? - Dom Pablo? ... - Você fica aí parado como um poste. (...) Cravado como uma lança? - Não, quieto como uma torre de xadrez. - Mais tranquilo que um gato de porcelana? (...) - Mário Jiménez, afora as *Odes Elementares* tenho livros muito melhores. É indigno que você fique me submetendo a todo tipo de comparações e metáforas. (CP, p. 21)

⁴⁹ “- E por que se chama tão complicado, se é uma coisa tão fácil? - Porque os nomes não tem nada a ver com a simplicidade ou complexidade das coisas. Pela sua teoria, uma coisa pequena que voa não deveria ter um nome tão grande como mariposa. Imagina que elefante tem a mesma quantidade de letras que mariposa e é muito maior e não voa.” (CP, p.21-22).

Há na fala de Neruda uma crítica às palavras como convenções, mas também evidenciamos a poeticidade de sua fala na explicação de Neruda sobre o nome das coisas. E através dessa explicação, dessa verdade mostrada a Mário, mas ainda não compreendida pelo carteiro, provoca no interlocutor (Mário) a necessidade de pensar e de externar sua opinião a respeito da poesia e do mundo. A esta ideia embrionária Bakhtin chamaria de “a experimentação dialógica da ideia”, através do diálogo a descoberta de algo. Com base na afirmação proposta anteriormente, ainda podemos concordar com outra afirmação bakhtiniana de que “a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem, ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (BAKHTIN, 2005, p. 110;111). Mário e Neruda descobrem verdades juntos através da comunicação dialógica. O poeta descobre que pode rir da própria poesia, que pode ensinar através dela, mesmo muitas vezes não sendo a intenção do poeta. Mário, como percebemos, aflora para o mundo novo que se apresenta – o da poesia. Essa inserção cômica de trechos poéticos na fala simples de um filho de pescador, torna o diálogo uma quebra de paradigmas sociais, a poesia, inserida no diálogo, desconstruindo valores tradicionais. E é através dessa experimentação, desse construir de palavras por Neruda, que paulatinamente o herói vai construindo um caminho de questionamentos para chegar a uma descoberta.

Em suas pedaladas, o diálogo continua. Neste momento a verdade desponta, como afirma Mário:

-¡P'tas que me gustaría ser poeta!
- ¡Hombre! En Chile todos son poetas. Es más original que sigas siendo cartero. Por lo menos caminas mucho y no engordas. En Chile todos los poetas somos guatones. (...) Mario mirando el vuelo de un pájaro invisible, dijo:

- Es que si fuera poeta podría decir lo que quiero⁵⁰ (CP, p. 24).

Novamente o humor se faz presente. A expressão “¡P’tas que me gustaría ser poeta!”, sendo totalmente simplista e coloquial em uma conversa com um grande poeta, além é claro, da resposta irônica do poeta à exclamação do rapaz: é mais original ser carteiro, no Chile todos os poetas são gorduchos. O riso provocado pela resposta, nos remete à inversão dos valores tradicionais que a poesia tem. A poesia deixa de ser séria, para virar cômica. Há também neste momento da narrativa a enunciação do poder da palavra, da necessidade de Mário de expor suas ideias e o que sente através delas. Como explica Bakhtin “os heróis do diálogo socrático são ideólogos” (BAKHTIN, 2005, p. 111), pois exprimem as próprias ideias de maneira simples, involuntária. Mário experimenta a sua verdade, verdade esta que é ser poeta. O personagem acredita que o ato de ser poeta lhe daria o dom da palavra, faria com que ele conseguisse expressar todos os sentimentos e vontades. Através do ato de ser poeta, ele seria transformado, como por mágica, com o dom de ter todas as palavras ao seu alcance e dispor. Sendo assim, a liberdade de expressão, a liberdade da expressão ideológica, politizada e crítica em relação ao meio, estaria à disposição do herói.

Essa questão do que é ser poeta já foi trabalhada por diversos poetas. Entretanto escolhemos três poemas, um de Florbela Espanca⁵¹ – *Ser poeta* –, outro

⁵⁰ “- Puxa, eu bem que gostaria de ser poeta! - Rapaz! Todos são poetas no Chile. É mais original que você continue sendo carteiro. Pelo menos caminha bastante e não engorda. Todos os poetas aqui no Chile somos gorduchos. (...) Mário olhando o vôo de um pássaro invisível disse: - É que se eu fosse poeta podia dizer o que quero” (CP, p. 22).

⁵¹ Poetisa portuguesa, nasceu em 1894 e faleceu em 1930. Sua poesia cultivou exacerbadamente a paixão, com voz marcadamente feminina. Não se ligou a nenhum movimento literário de sua época, mas as características de sua poesia são muito próximas ao movimento Simbolista.

de Fernando Pessoa⁵² – *Autopsicografia* – e outro de Neruda – *La poesía* –, para representar o que é ser poeta:

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!
(...)
É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!

(Florbela Espanca, 1919)

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
(...)

(Fernando Pessoa)

Y fue a esa edad... Llegó la poesía
a buscarme. No sé, no sé de dónde
salió, de invierno o río.
No sé cómo ni cuándo,
no, no eran voces, no eran
palabras, ni silencio,
pero desde una calle me llamaba,
desde las ramas de la noche,
de pronto entre los otros,
entre fuegos violentos
o regresando solo,
allí estaba sin rostro
y me tocaba.

Yo no sabía qué decir, mi boca
no sabía
nombrar,
mis ojos eran ciegos,
y algo golpeaba en mi alma,
fiebre o alas perdidas,
y me fui haciendo solo,
descifrando
aquella quemadura,
y escribí la primera línea vaga,
vaga, sin cuerpo, pura
tontería,
pura sabiduría
del que no sabe nada,⁵³
(...)

(Pablo Neruda)

Em Espanca encontramos um eu lírico poeta muito próximo do que Mário deseja ser, um poeta maior, que tem fome de “infinito”, que deseja ardentemente

⁵² Poeta português, nasceu em 13 de junho de 1888 e faleceu em 30 de novembro de 1935. Considera-se que a grande criação estética de Pessoa foi a criação de heterônimos. Podemos perceber que tanto Pessoa quanto Espanca pertenceram a mesma época.

⁵³ E foi nessa idade ... chegou a poesia/para mim. Eu não sei, não sei de onde/veio, de inverno ou de um rio./Eu não sei como ou quando,/não, eles não eram vozes, eram/palavras, nem silêncio,/mas a partir de uma rua fui convocado,/dos ramos da noite,/abruptamente dos outros,/entre fogos violentos/ou voltar sozinho,/não havia nenhum rosto/e me tocou./Eu não sabia o que dizer, minha boca/Eu não sabia/nomear,/meus olhos eram cegos,/e algo começou em minha alma,/febre ou asas esquecidas,/e eu fui fazendo sozinho,/decifrando/aquela queimadura/e escrevi a primeira linha tênue,/fraco, sem substância, pura/bagagem,/pura sabedoria/de quem não sabe nada – tradução feita pela autora do trabalho.

“condensar o mundo num só grito”. Uma explosão de sentimentos em relação à atividade de ser poeta, uma sensação de liberdade, como vemos no excerto, “é seres alma, e sangue, e vida em mim”, ou seja, ser poeta para Florbela é estar vivo, e, para Mário, percebemos que, além de vida, é voz.

Já Fernando Pessoa nos traz um eu lírico poeta muito próximo da resposta de Neruda a Mário, que este deveria continuar a ser carteiro, pois era mais original, e que todos são poetas no Chile. Pessoa nos mostra o fazer poético, o ato da construção da poesia, como muito próximo ao que Neruda faz com Mário, em relação às metáforas. Podemos, então, sugerir a seguinte relação: Mário (personagem) iguala-se ao eu lírico da poesia de Espanca e Pablo Neruda, (personagem), ao eu lírico da poesia de Pessoa. Assim, também concordar com a afirmação de Bakhtin que “cada palavra deve exprimir de maneira espontânea e direta o desejo do poeta: não deve existir nenhuma distância entre ele e suas palavras” (BAKHTIN,2010, p. 103).

No poema nerudiano encontramos, por sua vez, o despertar da poesia, do ato poético na vida do poeta. Vemos como a poesia chega e se desenvolve:

eu não sabia o que dizer, minha boca
e não sabia; nomear; meus olhos eram cegos,
e algo começou em minha alma.

O eu lírico apresentado por Neruda vem ao encontro dos sentimentos que Mário, personagem de Skármeta, desenvolve, ao compreender o que são metáforas e ao sentir a necessidade de ser tornar poeta. Temos essa percepção na continuação do diálogo entre herói (Mário) e poeta (Pablo Neruda):

-¿Y qué es lo que quieres decir?

– Bueno, ése es justamente el problema. Que como no soy poeta, no puedo decirlo⁵⁴.” (CP, p. 24).

Percebe-se que o herói Mário acredita que a poesia (a verdade procurada) lhe dará voz e palavras para dizer o que quer, mesmo sem saber o que tem a dizer realmente, qual é a verdade das palavras que carrega dentro de si, mas sabe que deseja, que a poesia o libertará das amarras do silêncio, do medo do desconhecido da palavra. Como afirma Michael Foucault,

É preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado. (FOUCAULT,2008, p. 28)

Mário precisa estar pronto para acolher cada momento do discurso com Neruda; precisa permitir a si mesmo repetir, saber, esquecer, transformar, apagar de forma ininterrupta os diálogos e as verdades apresentadas para construir, sim, a sua própria verdade. Mário já pisou no o primeiro degrau da escada da grande descoberta já se iniciou com o desejo de ser poeta. Agora ele parte para a compreensão metafórica do mundo e das sensações provocadas pela poesia.

Em seguida, Neruda diz ao rapaz que deve ir para casa pela enseada e criar metáforas pelo caminho para praticar o ato de ser poeta. Mas, na sua ingenuidade e simplicidade, o rapaz solicita ao poeta lhê dê um exemplo. Neruda recita *Ode ao Mar*:

- Mira este poema: “Aquí en la Isla, el mar, y cuánto mar. Se sale de sí mismo a cada rato. Dice que sí, que no, que no. Dice que sí, em azul, em espuma, en galope. Dice que no, que no. No puede estarse quieto. Me llamo mar, repite

⁵⁴ “- E o que é que você quer dizer? - Bom, justamente o problema é este. Como eu não sou poeta, não posso dizer” (CP, p.22)

pegando en una piedra sin lograr convencerla. Entonces con siete lenguas verdes, de siete tigres verdes, de siete perros verdes, de siete mares verdes, la recorre, la besa, la humedece, y se golpea el pecho repitiendo su nombre⁵⁵ (CP, p.25)

O poema provoca no herói diversas sensações e sentimentos. Embora viva cercado pelo mar, Mário nunca havia sentido o mar tão próximo, personificado, pois, assim como afirma Carlos Felipe Moisés em *Poesia & utopia*, “a poesia nos ensina a ver como se víssemos pela primeira vez” (2007, p. 14). E é pela primeira vez que o mar, tão desdenhado pelo herói, provoca uma movimentação de pensamentos, ideias, que o fazem encarar o mar de forma alegre, contraditória, em desordem. Segundo Gaston Bachelard, “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (2002, p.193). O ritmo do mar mostra a Mário, assim, mais uma peça do quebra-cabeças de sua verdade poética.

Na narrativa de Skármeta, o poema aparece em formato de narrativa, mas para uma análise do poema, faz-se necessário transcrevê-lo em formato de linhas de verso, como o encontramos em *Neruda por Skármeta* (2005):

1 Aquí en la isla
 2 el mar
 3 y cuánto mar
 4 se sale de sí mismo
 5 a cada rato,
 6 dice que sí, que no,
 7 que no, que no, que no,
 8 dice que sí, en azul,
 9 en espuma, en galope,

⁵⁵ - Olha este poema: aqui na Ilha, o mar, e quanto mar. Sai de si mesmo a cada momento. Diz que sim, que não, que não. Diz que sim, em azul, em espuma, em galope. Diz que não, que não. Não pode sossegar. Me chamo mar, repete se atirando contra uma pedra sem convencê-la. E então, com sete línguas verdes, de sete tigres verdes, de sete cães verdes, de sete mares verdes, percorre-a, beija-a, umidece-a e golpeia-se o peito repetindo seu nome (CP, p.23).

10 dice que no, que no.
 11 no puede estarse quieto,
 12 me llamo mar, repite
 13 pegando em una piedra
 14 sin lograr convencerla,
 15 entonces
 16 con siete lenguas verdes
 17 de siete perros verdes,
 18 de siete tigres verdes,
 19 de siete mares verdes,
 20 la recorre, la besa,
 21 la humedece
 22 y se golpea el pecho
 23 repitiendo su nombre (SKÁRMETA, 2005, p. 200)⁵⁶.

Percebemos que do verso 6 ao 10 há uma negação acentuada, que se transforma em uma afirmação, ou seja, o eu-lírico nega algo a si mesmo para afirmar-se como mar posteriormente. Nesses mesmos versos há a o polissíndeto - o uso constante da conjunção “que” – nesses mesmos versos, dá ideia de conectividade, de fôlego. Percebemos a personificação do mar em vários versos do poema, tais como no verso 12, 20,22. O poema tem um ritmo gradativo, agitado, nervoso sugerindo as ondas do mar. A sensação proposta na leitura do poema, é de o mar preparando uma onda lentamente e depois rapidamente aproximando-se da enseada e arrebentando em uma pedra. Sentimos este movimento através da leitura cadenciada, pois “o movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 1927, p.132).

O poema nerudiano vem carregado de simbologia, principalmente nos versos 16,17,18,19. O número sete e o adjetivo verde são repetidos quatro vezes no poema, acompanhados de substantivos como cães, tigres, mar e língua. Isso nos remete ao significado simbólico de ambos, e o significado da junção destes símbolos

⁵⁶ A escolha de Skármeta por este poema em seu romance, é devido à paixão do poeta Pablo Neruda pelo mar. Skármeta afirma que, quando jovem Neruda “vê no mar a brincalhona e até destrutiva potência anárquica, a sexualidade de uma erótica feroz, incansável e indomada, como na ‘Ode ao mar’” (SKÁRMETA, 2005, p. 70)

e da inserção deles dentro da narrativa de Skármeta. Segundo Chevalier, o verde significa a cor da água, do reino vegetal que se reafirma com as águas regeneradoras e gloriosas, das águas primordiais é o despertar da vida (CHEVALIER,1986, p. 1057). Para Ad de Vries, o verde representa o nascimento das coisas, a fertilidade, a juventude, a inocência. Já o número sete para ele significa um número redondo, um ciclo completo, estabilidade e purificação (VRIES, 1976, p. 226;228). Para Chevalier o sete indica o sentido de uma troca depois de um ciclo completo e de uma renovação positiva, símbolo de uma totalidade em movimento (CHEVALIER,1986, p.941;947). Já podemos perceber que os dois símbolos juntos têm a significação de ciclos que se completam e nascem para a vida dos personagens, ou seja, se levarmos ambos para a narrativa de Skármeta, o personagem Mário terá seus ciclos de descoberta completos e nascerá para uma vida de poesia junto com o poeta. Nasce também para a vida e para a sexualidade, como veremos. A palavra penetra-o. E ele completará o ciclo proposto pelos símbolos do poema, quando faz amor com Beatriz.

Complementando a significação simbólica, examinemos os substantivos língua, cães, tigres e mar. O primeiro substantivo – língua -, tem como significado a eloquência, a persuasão no amor e na guerra, ela destrói e purifica. Já o cão tem significados como os qualificativos: fiel, corajoso, protetor e guardião. Em Chevalier, “El complejísimo símbolo del perro está ligado a primera vista con la trilogía de los elementos tierra,..... agua,..... luna, de los que se conoce la significación oculta, hembra, a la vez vegetativa, sexual, adivinatoria, fundamental, tanto para el concepto de inconsciente como para el de subconsciente⁵⁷” (CHEVALIER, 1986, p. 816;819). O tigre, por sua vez, está ligado à potência, à ferocidade, É símbolo de

⁵⁷ E o completo símbolo do cão está ligado a primeira vista com a trilogia dos elementos – terra – água-lua, dos que conhecem sua significação oculta, lembra, a vez vegetativa, sexual, adivinatória, fundamental, tanto para o conceito de inconsciente como para o de subcons, ciente.

oposição, mas também pode significar coragem e beleza. O mar, como eu lírico do poema, símbolo da dinâmica da vida, lugar de nascimento, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possíveis situações e realidades. Entre os místicos o mar simboliza o mundo e o coração humano enquanto sede das paixões. Segundo Gaston Bachelard, ao examinar no capítulo IV “As águas compostas”,

A água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! [...] Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas (BACHELARD, 2002, p. 97)

Todos esses símbolos estão ligados de certa maneira à personagem do herói, pois com o poder da eloquência da língua trazido pela poesia, o coração aberto a paixões, à força e à amizade em relação a Pablo Neruda. Esses símbolos fazem com que Mário se ligue aos elementos terra-água-lua (elementos da fertilidade), ou seja, terra (Chile) – água (mar) – lua (desejo/poesia/sonho).

A poesia mostra apenas um modo de ver, a coisa vista ficará a cargo de quem a lê, sendo assim, as revelações que a poesia pode suscitar são inúmeras, dependendo sempre de quem a lê. Segundo Aristóteles, a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, pois a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. Já Platão defende que a poesia é uma cópia da realidade, que serve apenas para despertar paixões nos homens, dificultando o acesso a inteligência, ao mundo das ideias (CHIAPPINI, 2002, p. 5;8). Mas não é o que percebemos na continuação do diálogo entre Mário e Neruda. O herói agora questiona o poeta:

- Usted cree que todo el mundo, quiero decir *todo* el mundo, con el viento, los mares, los árboles, las montañas, el fuego, los animales, las casas, los desiertos, las lluvias...
- ...ahora ya puede decir “etcétera”
- ... ¡ los etcéteras! ¿Usted cree que el mundo entero es la metáfora de algo⁵⁸? (CP, p. 26)

Segundo o Dicionário Houaiss, metáfora é a “designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança” (2001, p. 1907). Sendo assim, Mário propõe, mesmo que ingenuamente, uma questão filosófica, de que tudo no mundo tem uma relação de semelhança com outro, que todos estamos conectados nesse processo de cópia, de relação, de conexão. Segundo Antonio Candido, a mais importante categoria da poesia é a metáfora,

Que é um tipo especial de imagem. Ela se baseia na analogia, isto é na possibilidade de estabelecer uma semelhança mental, e portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação. Mais radical do que a imagem, suprime o elemento comparativo e opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto. (CANDIDO, 2004, p. 136)

Mário faz essa relação subjetiva do mundo com o todo, e questiona a si mesmo e ao poeta a semelhança de tudo com tudo no mundo.

Na sua ingenuidade e inexperiência na descoberta do mundo através da verdade poética, Mário trava com Neruda o que Bakhtin intitula de “diálogo no limiar”, pois neste momento da questão posta pelo carteiro ao poeta “está presente a tendência à criação excepcional, que livra a palavra de qualquer automatismo efetivo e da objetificação, que obriga o homem a revelar as camadas profundas da

⁵⁸ - O senhor acha que todo mundo, quero dizer *todo* o mundo, com o vento, os mares, as árvores, as montanhas, o fogo, os animais as casas, os desertos, as chuvas... - ... agora pode dizer “etcétera”. - ... “os etcéteras! O senhor acha que o mundo inteiro é a metáfora de alguma coisa? (CP, p.24)

personalidade e do pensamento” (2005, p. 111). Ou melhor, a libertação da palavra profunda, o questionamento sobre as coisas do mundo. Esse questionamento ainda nos remete a um excerto do poema “La poesia”, de Neruda, apresentado anteriormente, após o eu lírico, ao iniciar o processo de escrita de um poema pela primeira vez, ter as seguintes sensações: “y vi de pronto/el cielo/ desgranado/y abierto, /planetas, / plantaciones palpitantes, / la sombra perforada, / acribillada/ por flechas, fuego y flores, / la noche arrolladora, el universo”⁵⁹. Assim como o eu lírico tem um nascimento, um despontar para a poesia e para a visualização das coisas do mundo, Mário também o tem, fazendo com que o poeta fique surpreso ao ouvir tal questionamento. É o mestre silenciado diante do discípulo:

- ¿Es una huevada lo que le pregunté, don Pablo?
- No, hombre, no. – Es que se le puso una cara tan rara.
- No, lo que sucede es que me quedé pensando⁶⁰ (CP, p. 26;27)

O silêncio do poeta perante o questionamento do discípulo mostra a profundidade do que foi dito, na carga emocional que carrega a pergunta, que engloba não só aquele momento, mas um todo que se relaciona com o mundo. E a não resposta do poeta nos leva a um outro questionamento, pois, como afirma Bakhtin “todo discurso é orientado para a resposta (2010, p. 89)”, mas algumas vezes o silêncio diz mais. Como aponta Geoffrey Hartman, no artigo *A voz da lançadeira*⁶¹ ou *a linguagem considerada do ponto de vista da literatura*, “há sempre

⁵⁹“E de repente eu vi/o céu/debulhado/e aberto, /planetas, /plantações palpitantes, /sombra perfurada /crivado/com flechas de fogo, e as flores, /a noite dominadora, o universo”

⁶⁰ “- É besteira o que perguntei, dom Pablo? - Não, homem, não. - É que ficou com uma cara tão estranha... - Não, acontece que eu fiquei pensando” (CP, p. 25).

⁶¹ Geoffrey Hartman em seu artigo, *A voz da lançadeira ou a linguagem considerada do ponto de vista da literatura*, traz o mito de Tereu e Filomena, peça de Sófocles que conta a seguinte história: após cinco anos de um feliz casamento com Tereu, o rei da Trácia, Procne pediu ao marido que fizessem uma visita à sua irmã, Filomena, e a trouxessem para a Trácia para uma visita. Quando Tereu conheceu Filomena, ele imediatamente se apaixonou por ela. De volta à Trácia, na primeira oportunidade, levou a cunhada para uma cabana oculta na selva, e a violentou. Depois, cortou a sua

alguma coisa que nos viola, nos priva da nossa voz e lança a arte para uma estética do silêncio” (1982, p. 50). Assim o questionamento do discípulo silencia o mestre, pois faz com que o poeta descubra uma verdade, uma nova realidade no íntimo de suas relações com o mundo e com a poesia.

A terceira pedalada termina com um adeus de Mário, ainda perplexo com a descoberta, mas feliz: “el cartero apartó la bicicleta del farol, hizo sonar jubiloso su companilla, y, con su sonrisa tan amplia que abarcaba poeta y contorno, dijo: - Hasta luego, don Pablo. – Hasta luego, muchacho⁶²” (CP, p. 27). Assim, o “até logo” dito não termina o diálogo como um todo, pois a reflexão e as transformações feitas ao longo de todo esse conversar, as descobertas, as verdades encontradas, e os questionamentos feitos, ecoarão ao longo da narrativa como fios condutores da relação entre o carteiro Mário Jiménez e o poeta Pablo Neruda, demonstrados como o herói em busca de uma verdade e o sábio que auxilia o herói, através da anácrise, a descobrir a verdade.

Os conceitos teóricos de Bakhtin sobre O “diálogo socrático”, apresentados no referencial teórico, fazem-nos refletir sobre o poder da palavra, a importância do diálogo e do questionamento para o se encontrar, para o transformar e o conduzir. Não podemos deixar de mencionar que o diálogo socrático é um gênero artístico-filosófico sincrético, ou seja, é a fusão de diferentes filosofias e visões de mundo que

língua para que não pudesse falar, e a manteve trancada na cabana, guardada por um de seus soldados. Quando Procne perguntou por sua irmã, Tereu, contou a triste história de como ela havia morrido acidentalmente. Um ano se passou e, sem esperanças de escapar, Filomena bordou um tecido com toda a sua triste história contada em linha vermelha. Depois, conseguiu que uma pessoa entregasse o tecido à rainha. Quando Procne recebeu o tecido, e leu a história, foi correndo atrás da irmã. E a esta narrativa que Sófocles chama de ‘A voz da lançadeira, que também pode ser compreendida como metáfora ou arquétipo da verdade para quem conhece o mito, o contexto da lenda. Reforçando o sentido de que a voz de Filomena é representada pela tapeçaria. Essa breve história nos mostra que apesar do duplo atentado (estupro e corte da língua) a verdade acha um meio de triunfar. Filomena utiliza o artifício do tear como fio condutor para mostrar aos outros a verdade escondida por Tereu.

⁶² “O carteiro despreendeu a bicicleta do poste, fez soar a campainha e, com um sorriso tão amplo que abarcava poeta e contorno, disse: - Até logo, dom Pablo. – Até logo, rapazinho” (CP, p.25)

nos dão essa visualização, se podemos dizer, parcial, da dialogicidade e da busca da verdade. Podemos então verificar, nesta pedalada, que Mário toma como estrada o diálogo, e as poesias de Neruda como mapas condutores da sua descoberta da verdade, que é o ato de ser poeta.

Como afirma Salvatore D'Onofrio, o texto literário “transforma incessantemente não só as relações que as palavras entretêm consigo mesmas, utilizando-as, além dos seus sentidos escritos e além da lógica do discurso usual, mas estabelece com cada leitor relações subjetivas que o tornam um texto móvel (modificante e modificável), capaz mesmo de não conter nenhum sentido definitivo ou incontestável” (2006, p. 14). Os diálogos travados entre Mário e Pablo Neruda formam um texto literário versátil, pois podemos analisá-los sob múltiplos olhares - filosóficos, dialógicos, menipéia, humanistas, poéticos -, ou até mesmo lê-los como partes de um simples romance chileno. Esse é o encanto da literatura, o encanto do diálogo que se modifica, o texto nos mostrando suas inúmeras facetas.

Boris Tomachevski discute que “o tema atual, isto é, aquele que trata dos problemas culturais do momento, satisfaz o leitor (...) mas quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, mais a vitalidade da obra será assegurada” (1925, p.171). Sendo assim, o questionamento feito por Mário no final do diálogo com Neruda, de que o mundo todo é metáfora de alguma coisa, o pensar poético, a poesia como aprendizagem, tornam a obra atual, pois o homem é movido a questões, a indagações e também a diálogos, a buscas incessantes por verdades criadas e desejadas diariamente.

Percebemos então que o diálogo é a ideia de uma troca construtiva conduzindo a um objetivo, as palavras são o alicerce da condução destas ideias, além, é claro, do filosófico imbuido dentro desta dialogicidade, que por mais que

pensemos em um simples dialogar, uma verdade sempre é descoberta, visto que tecemos nossas vidas através de diálogos, retóricas, discursos, dialéticas.

Como afirma Bakhtin “todas as esferas da atividades humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua” (1997, p. 279). Ou seja, procuramos incessantemente nos satisfazer com verdades encontradas em pequenas coisas, desejamos ardentemente as grandes, mas como todo ser humano, paulatinamente desvendamos os meandros da nossa própria existência. E mesmo que nos tirassem o dom da fala, acabariamos achando, como Filomena, uma maneira de expressarmos nossos sentimentos e ideias. Buscariamos de inúmeras formas a verdade, e também o novo e a resposta para tudo que cresce dentro de nós. Apesar dos contextos completamente diferentes do mito e do romance, existe uma semelhança na maneira que ambos procuram que verdades sejam encontradas, que palavras sejam ditas. Neruda, silenciado pela pergunta do discípulo, tornar-se-ia Filomena e Mário, o silenciador, Tereu.

O ato do diálogo como fio condutor, de tecer a nossa história, construí-la através de palavras, palavras estas que para o personagem-herói serão oriundas da poesia, que será o fio e o tear da aparição da verdade do mundo, o grande segredo universal é a poesia, o dom de ser poeta, que finge em Fernando Pessoa, que queima em Pablo Neruda e que tem sede de infinito em Florbela Espanca.

A narrativa de Skármeta caminha, pedala agora rumo ao que denominamos a quarta pedalada do herói, em direção ao amor, o encontro de Mário Jiménez e sua amada Beatriz González, na estalagem da enseada: “y durante largos minutos la contempló extasiado, mientras la chica echaba su aliento em las rústicas copas y

luego las frotaba con um trapo bordado de copihues, hasta dejarlas impecables⁶³” (CP, p. 31).

O ato sexual e o enlace dos personagens Mário e Beatriz já são anunciados no primeiro encontro por meio da canção *Mucho amor*, dos Ramblers, “que rasguñaba una vez más los surcos⁶⁴” (CP, p. 29), e que tocava incessantemente na estalagem:

Tengo algo para ti,
que nunca, nunca yo he tenido.
Tengo algo para ti,
que nunca, nunca yo he tenido.
Tengo mucho, mucho amor,
amor, que te va gustar.
Tu amor quiero también,
porque mía eres ya.
Tu amor quiero también,
porque mía eres ya.
Quiero mucho, mucho amor,
amor, que te va gustar.⁶⁵
(Mucho Amor, The Ramblers, 1962)

Percebe-se que a canção funciona como uma prolepse na narrativa: a promessa, o clímax e a dominação. Mário prometendo algo a Beatriz, *tenho algo para ti*, remetendo à virgindade da moça, *que nunca, nunca você teve*, e apresentando o clímax, *quero muito, muito amor/ amor, que você irá gostar*, e também nos mostra a dominação e posse do homem em relação à mulher, *porque minha você também já é*. A utilização do recurso de combinação de mídias dá

⁶³“E durante compridos minutos contemplou-a extasiado, enquanto a menina lançava seu hálito nos copos rústicos e logo ia esfregando com um pano bordado de florzinhas até deixá-los impecáveis” (CP, p. 28).

⁶⁴“Que arranhava mais uma vez os sulcos” (CP, p. 26)

⁶⁵ Tenho algo para ti, /Que nunca, nunca você teve. /Tenho algo para ti, /Que nunca, nunca você teve. /Teu amor quero também, /Porque minha você também já é./Teu amor quero também, /Porque minha você também já é./Quero muito, muito amor, /Amor, que você irá gostar. (Disponível em: <http://letras.terra.com.br/los-ramblers/1769827/> Acesso em: 02/06/2012.)

movimento e pluralidade de interpretações, enfatizando um processo evolutivo e dinâmico na narrativa. Como afirma Tiphaine Samoyault (2008, p.16), “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, ou seja, através dessa combinação intertextual percebemos que o texto cria braços, ramificações, filiações cujas evoluções se relacionam com a história, incorporam-se nela e carregam em si diferentes olhares para relação com o texto.

Após o primeiro encontro entre Mário e Beatriz, apresentado por Skármeta no capítulo IV da narrativa, a mesma continua com o segundo grande diálogo de Mário e Neruda. O carteiro busca as cartas do poeta no correio e Dom Cosme avisa que tem cartas e um telegrama. Rapidamente Mário pega apenas o telegrama e sai. Como revela o diálogo:

- Se te quedan las otras cartas.
- Las llevaré después – dijo alejándose.
- Eres un tonto – gritó don Cosme – Tendrás que hacer dos viajes.
- No soy ningún tonto jefe. Veré al poeta dos veces⁶⁶. (CP, p. 34)

Percebemos que a única maneira de Mário ver o poeta é através da entrega da correspondência. Sendo a necessidade do herói ver o sábio, sacrifica-se em subir até a casa do poeta quantas vezes forem necessárias. Mário então declara a Neruda que está apaixonado:

- Don Pablo – declaró solemne – Estoy enamorado. (...)
- Bueno – repuso – no es tan grave. Eso tiene remedio.
- ¿Remedio? Don Pablo, si eso tiene remedio, yo sólo quiero estar enfermo. Estoy enamorado, perdidamente enamorado.⁶⁷ (CP, p. 34;35)

⁶⁶ - Ficaram as outras cartas! – Levo depois – disse distanciando-se. – Você é um bobo – gritou Dom Cosme. – Vai ter que fazer duas viagens. – Não sou nenhum bobo, chefe. Assim eu vejo o poeta duas vezes. (CP, p. 30)

Neruda acha divertida a paixão de Mário e resolve perguntar quem é a moça,

- Se llama Beatriz.
- ¡ Dante, diantres!
- ¿Don Pablo?
- Hubo una vez un poeta que se enamoró de una tal Beatriz. Las Beatrices producen amores inconmensurables⁶⁸. (CP, p. 35)

Nesse momento da narrativa destaca-se a intertextualidade. Segundo Gérard Genette, intertextualidade é:

sob sua forma mais explícita e mais literal, [...] a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sob uma forma ainda menos explícita e menos literal, a da alusão, isto é, de um enunciado, cuja plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete necessariamente uma ou outra de suas inflexões, que de outro modo, não seria aceitável” (GENETTE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 31).

Pois Pablo Neruda, personagem, evoca outro autor, Dante Alighieri, ou seja, a literatura falando da própria literatura: “assim, a literatura se faz juiz dela mesma, assume uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada: juiz da literatura passada, mas juiz também de sua prática atual que pode ser comparada com outras” (SAMOYAUULT, 2008, p. 126). Aliada à concepção de intertextualidade apresentada por Genette, temos a característica doze da sátira menipéica, a dos gêneros intercalados. Segundo Bakhtin a inserção desses gêneros intercalados na narrativa reforçam a multiplicidade de estilos (2005, p. 118).

⁶⁷ - Dom Pablo – declarou solene. – Estou apaixonado. (...) - Bom – replicou -, não é tão grave. Isso tem remédio. - Remédio? Dom Pablo, se isso tem remédio eu só quero estar doente. Estou apaixonado, perdidamente apaixonado. (CP, p.31)

⁶⁸ - Se chama Beatriz. - Dante, inferno! - Mas, dom Pablo!!?- Houve uma vez um poeta que se apaixonou por uma Beatriz. As Beatrices produzem amores incomensuráveis.” (CP, p.31)

Na continuação da narrativa, Mário tenta escrever o nome do autor, mas não consegue. Neruda o auxilia, e nessa ajuda o poeta faz um jogo de palavras que nos remete a um novo sentido,

- Dante Alighieri.
- Com “h”.
- No, hombre, con “a”.
- ¿ “A” como “amapola”?
- Como “amapola” y “apio”⁶⁹ (CP, p. 35)

Percebemos que *amapola* (“papoula” em português) é uma flor que nos remete à beleza, delicadeza e frescor, ou melhor, nos leva a pensar em Beatriz. Há uma união de sentidos na exemplificação do poeta: a beleza leva à paixão que leva à alucinação, por isso a frase anterior de que “las Beatrices producen amores inconmensurables⁷⁰” (CP, 35).

O diálogo continua entre o herói e o poeta. Para tentar ler suas correspondências tranquilamente, Neruda dá a Mário a gorjeta de costume, mas o rapaz recusa e faz um pedido, “si no fuera mucha la molestia, me gustaria que en vez de darme dinero me escribiera un poema para ella⁷¹” (CP, p. 37). Neruda fica desconcertado e afirma a Mário que um “un poeta necesita conocer a una persona para inspirarse. No puede llegar e inventar algo de la nada⁷²” (CP, p. 38). Temos aqui novamente a literatura falando da própria literatura, o poeta falando da construção da poesia, a metaficção presente dentro da narrativa de Skármeta, como no início deste capítulo quando a personagem Pablo Neruda ensina ao carteiro o que são metáforas. Segundo Patricia Waugh, metaficção é “um termo utilizado para

⁶⁹ “- Dante Alighieri. – Com “h”. – Não, homem, com “a”. – “A”? Como “amapoula”? Como “amapoula” e “ópio” (CP, p.31). A tradução correta seria: aipo, salsão e não ópio como foi traduzido.

⁷⁰ “As Beatrices produzem amores incomensuráveis” (CP, p. 31).

⁷¹ “- se não fosse muito incômodo, eu gostaria de em vez de me dar dinheiro, escrevesse um poema para ela” (CP, p. 33)

⁷² “Poeta precisa conhecer uma pessoa para se inspirar. Não pode chegar e inventar alguma coisa assim do nada” (CP, p. 34)

escrita ficcional que auto-consciente e sistematicamente atrai atenção como um artefato em ordem para colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade, critica os próprios métodos de construção.⁷³ (WAUGH, 1984, p. 2). Skármeta utiliza este recurso metaficcional desde o prólogo da narrativa, “que como los hipotéticos lectores advertirán parte entusiasta y termina bajo el efecto de una honda depresión” e também “una explicación plausible es que tardé catorce años en escribirlo⁷⁴” (CP, p. 10;12). Tomemos apenas as explicações no prólogo como sendo do narrador e não do próprio Skármeta, pois como afirma Skármeta, o roteiro do filme *Ardente paciência* que viria a ser o romance posteriormente ficou pronto em alguns meses. Isso nos mostra a relação do mundo externo com o mundo ficcional.

Depois que Neruda se nega a escrever o poema, Mário enfrenta o poeta com o que Bakhtin denomina *palavra inoportuna*, “por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta, também bastante característica da *menipéia*” (BAKHTIN, 2005, p. 118). Há uma franqueza não cínica, mas desesperada, há uma violação na fala do herói que enfrenta o sábio e subjuga a sua vontade: “- Mire, poeta – lo persiguió el cartero - Si se hace tantos problemas por un simple poema, jamás ganará el Premio Nobel⁷⁵.” (CP, p. 38). O poeta fica perplexo com a reação do jovem carteiro, mas Mário completa dizendo a Neruda que ele é a única pessoa que pode ajudá-lo, pois na aldeia só há pescadores e estes não sabem dizer nada. Vemos que Mário, na sua busca pela verdade, encontrou em Neruda um sábio, um homem de ideia, e que

⁷³ a term given to fictional writing wich self-consciously and sistematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about relashionship between ficction and reality, a crítica of their own methods

⁷⁴ “Pelos dias em que cronologicamente se inicia esta história – que, como notarão os hipotéticos leitores, começa entusiasta e terminia sob o efeito de uma profunda depressão” e também “uma explicação plausível é que levei quatorze anos para escrevê-lo” (CP, p. 08;10)

⁷⁵ “- olhe, poeta – perseguia o carteiro -, se o senhor cria tantos problemas por causa de um simples poema, nunca vai ganhar o Prêmio Nobel...” (CP, p. 34)

este, somente este sábio poderá fazer com que ele, herói, consiga ter “a experimentação da ideia, da verdade e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social” (BAKTHIN, 2005, p. 114;115), mas a experimentação filosófica do mundo, o poder de convencer Beatriz através das palavras, e de se tornar diferente de todos os habitantes da Ilha Negra.

E vemos novamente a inserção do fato histórico na narrativa de Skármeta: a literatura político-social, ou, como já apresentamos, a “publicística atualizada”, no telegrama recebido por Neruda, no qual este é convidado pelo partido comunista a se candidatar a presidente. Mário acha formidável a ideia do poeta como candidato, pois acredita e afirma que este será eleito,

- Claro que va a ser elegido. A usted lo conoce todo el mundo. En la casa de mi padre hay un solo libro y es suyo.
- ¿Y eso qué prueba?
- ¿Cómo que qué prueba? Si mi papá que no sabe leer ni escribir, tiene un libro suyo, eso significa que ganaremos.⁷⁶ (CP, p. 39)

Percebe-se a mistura da poesia com a política e vice-versa, o fato real da candidatura de Pablo Neruda à presidência do Chile (“publicística atualizada”) dentro da narrativa de Skármeta, ainda demonstrando que, mesmo grande parte dos moradores da ilha, incluindo o pai de Mário, não sabendo ler ou escrever, a admiração pela poesia do poeta, ou melhor, a admiração pelo sábio, era maior do que qualquer entrave e que todos estariam com Neruda nesta luta pela democracia. Vislumbramos essa afirmação na continuação do diálogo: logo após afirmar “ganharemos”, Neruda o questiona sobre o “ganharemos” e Mário responde com um

⁷⁶ “- Claro que vai ser eleito. Todo mundo conhece o senhor. Na casa de meu pai tem um só livro e é seu. – E o que isso prova? – Como, o que prova? Se o meu pai que não sabe ler nem escrever tem um livro seu, isso significa que ganharemos” (CP, p. 35)

- Claro, yo voy a votar por usted de todas maneras⁷⁷” (CP, p. 39). Após a afirmação tão convicta de Mário, Neruda guarda o telegrama no bolso e diz ao carteiro que ambos devem ir à estalagem, pois deseja conhecer a tal Beatriz González.

Antonio Skármeta reserva um capítulo curto, de duas páginas, à descrição do corpo da jovem. Como o poeta queria conhecer a beldade tão desejada pelo jovem carteiro, ao Mário e Neruda chegarem à estalagem,

Vieron que lo atraesaba una muchacha de unos diecisiete años con un pelo castaño enrulado y deshecho por la brisa, unos ojos marrones tristes y seguros, rotundos como ciruelas, un cuello que se deslizaba hacia unos senos maliciosamente oprimidos por esa camiseta blanca con dos números menos de los precisos, dos pezones, aunque cubiertos, alborotadores, y una cintura de esas que se cogen para bailar tango hasta que la madrugada y el vino se agotan⁷⁸” (CP, p. 41)

O impacto causado em Mário é tão grande que este fica, como afirma o narrador, com o cérebro sem informações: quem sou, onde estou, como se respira, como se fala. Deixa o protagonista sem ação: aquele herói altivo, forte, que questiona o sábio em busca de verdades, fica sem ação diante de tanta beleza e sensualidade. Essa beleza encantadora nos remete ao mito da Vênus⁷⁹, e ao seu nascimento, sua rara beleza. As características dadas por Skármeta a Beatriz, “pelo castaño enrulado y deshecho por la brisa”, “unos senos maliciosamente oprimidos”, “esos ojos cafés, que habían sabido pasar de la melancolía a la malicia” entre outras propostas pelo autor, vêm ao encontro da imagem de Vênus em seu nascimento, a

⁷⁷ “- Claro, eu vou votar no senhor de qualquer jeito” (CP, p. 35)

⁷⁸ Viram cruzar por todo seu comprimento uma garota de uns dezessete anos com um cabelo castanho encaracolado e desfeito pela brisa, uns olhos marrons tristes e firmes, redondos como cerejas, um pescoço que deslizava até uns seios deliciosamente oprimidos por uma camiseta branca dois números menor que o necessário, dois mamilos, embora encobertos, sediciosos, e uma cintura daquelas que se agarra para dançar tango até que a madrugada e o vinho se esgotem. (CP, p. 37)

⁷⁹ Também conhecida como Afrodite, era a deusa do amor, da beleza corporal e do sexo. Para os gregos, ela tinha uma forte influência no desenvolvimento e prazer sexual das pessoas. Filha de Zeus (deus dos deuses) e Dione (deusa das ninfas), casou-se com Efebo (deus do fogo), mas devido a seu grande desejo sexual teve vários amantes. Mas a grande paixão da deusa foi Adonis.

malícia e a pureza juntas, unidas em um sopro divino, como percebemos na pintura de Botticelli, exposta abaixo:

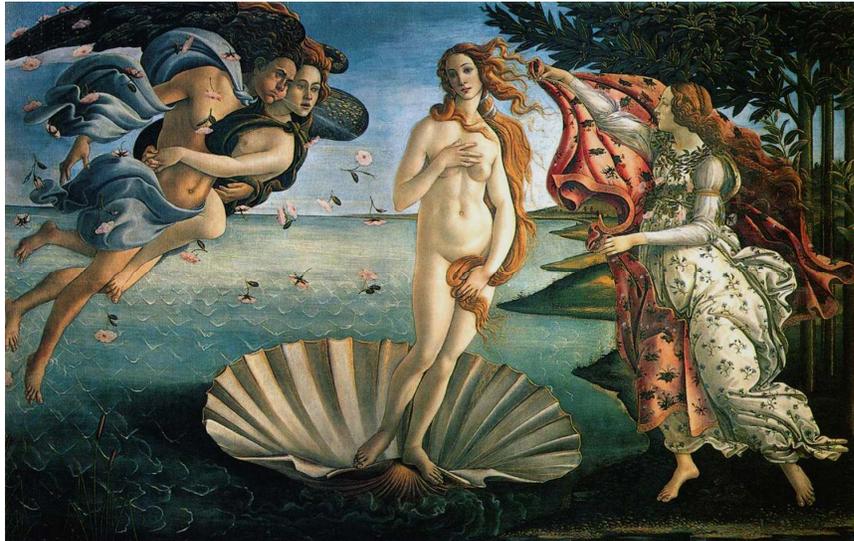


Foto 07: O nascimento da Vênus

FONTE: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/03/17/pintura-nascimento-de-venus-1483-1485-275237.asp>

Em relação aos romances vividos pela deusa, segundo um dos vários mitos Afrodite descobriu um menino na floresta e, impressionada com a sua beleza, dá-lhe o nome de Adónis. Este acabou por ser criado pela deusa do amor e também por Perséfone, mulher de Hades, a quem Afrodite pediu ajuda.

No entanto, quando o rapaz cresceu, ambas se apaixonaram por ele e nenhuma o queria ceder à outra. Por isso, Zeus interveio na questão e resolveu a disputa decretando que Adonis passaria um terço do ano com Perséfone, outro terço do ano com Afrodite e ainda outro terço com quem ele quisesse. Adonis preferiu ficar com Afrodite (uma vez que Perséfone vivia no Mundo dos Mortos). Um dia, Adonis caçava nos bosques, quando foi atacado por um javali com um golpe mortal. Afrodite ouviu os gritos de aflição de Adonis e depressa se deslocou pelos bosques no alcance do seu amado. Porém, quando a deusa o alcançou, já era tarde. Conta o

mito que o sangue derramado da ferida de Adonis e o sangue de Afrodite, que, ao tentar socorrê-lo, feriu-se nos espinhos das rosas onde Adonis havia tombado, tingiram-nas de vermelho, cor que não existia até então. Este mito inspirou vários pintores e escritores, tais como John William Waterhouse, 1899, cuja tela se reproduz abaixo:



Foto 08: *The Awakening of Adonis*

Fonte: <http://comunidade.sol.pt/blogs/Medeia/default.aspx>

Também o poema de William Shakespeare, escrito em 1592-1593, conforme excerto,

VENUS AND ADONIS

Even as the sun with purple-colour'd face
 Had ta'en his last leave of the weeping morn,
 Rose-cheek'd Adonis tried him to the chase;
 Hunting he lov'd, but love he laugh'd to scorn;
 Sick-thoughted Venus makes amain unto him,
 And like a bold-fac'd suitor 'gins to woo him⁸⁰

⁸⁰ Não foi encontrada tradução para o português do poema *Venus and Adonis*

Mário, assim como Adonis, também vive um amor intenso com Beatriz que o encanta diariamente, como veremos, com práticas deliciosas. Assim como no mito, Beatriz (Afrodite) ficará sem seu amado Mário (Adônis), devido ao golpe político que ocorrerá no Chile. A questão do desaparecimento (suposta morte de Mário) será tratada no item 5.4, a pedalada final de Mário.

Conforme o telegrama recebido por Neruda, na ocasião em que vão à estalagem conhecer a amada de Mário, Neruda é indicado como candidato à presidência⁸¹. Neruda deixa a ilha em campanha, deixando para trás seu eterno carteiro. Durante a ausência do poeta, Mário leu vários poemas de seu amigo, quase três mil páginas, para tentar trazer o poeta um pouco mais perto de si. Em uma determinada tarde, o deputado Labbé, conhecido pelos pescadores, veio até a enseada fazer campanha para outro candidato – Jorge Alessandri Rodríguez – “a parar al marxismo con el candidato de Chile: Jorge Alessandri” “un hombre con experiencia en el gobierno⁸²” (CP, p. 44). Mário estava decidido a votar em Neruda, e quando Labbé o questiona em quem irá votar, diz: “- Yo voy a votar por Neruda.⁸³” (CP, p. 45). Labbé com toda a sua astúcia política, sabendo que os pescadores são admiradores do poeta, responde com delicadeza ao rapaz, de que Neruda é um grande poeta, talvez o maior de todos, porém não o vê como presidente do Chile. Nas semanas seguintes o herói deteve-se apenas a ler versos de Neruda em atos político-culturais do Partido Socialista de San Antonio, organizados pelo telegrafista Dom Cosme. Mas certo dia, “Al comienzo con vehemencia, pero luego, como si él

⁸¹ Conforme exposto na capítulo de sua bibliografia nesta pesquisa, Neruda foi realmente indicado à candidatura presidencial pelo partido comunista. Mas sua candidatura foi encerrada, pois os partidos acordaram em indicar Salvador Allende. Neruda aceitou prontamente a candidatura de Allende e renunciou sem problemas.

⁸² “Deter o marxismo com o candidato do Chile, Jorge Alessandri” “um homem com experiência no governo” (CP, p. 40)

⁸³ “Vou votar em Neruda” (CP, p. 41)

fuera una marioneta y Neruda su ventrílocuo⁸⁴ (CP, p. 51), conseguiu recitar na enseada, perto das pedras, vários poemas à Beatriz que duraram até que a escuridão fosse absoluta.

Ao chegar em casa, Beatriz está encantada com todas as metáforas que Mário recitou. Mas a mãe da menina, Dona Rosa González, notando que algo estava errado, resolveu questionar a mesma. Quando interrogada pela mãe, a jovem comenta o que Mário dissera: que o sorriso dela se estende como uma borboleta, que ela era uma jovem pura como a orla de um oceano branco e também que iria cantar sobre seus cabelos, dizendo que ele, Mário, para cantá-los em verso, deveria contá-los e elogiá-los. A mãe ficou desesperada, “- Mijita, no me cuente más. Estamos frente a un caso muy peligroso. Todos los hombres que primero tocan con la palabra, después llegan más lejos con las manos⁸⁵ (CP, p. 54). Beatriz não entende por que as palavras são tão perigosas, mas a viúva González afirma que “porque detrás de las palabras no hay nada. Son luces de bengala que se deshacen en el aire⁸⁶. (CP, p. 54). Ela não acredita que as palavras possam trazer algo de bom, apenas coisas ruins. Afirma que lia Neruda muito antes da filha nascer, mas, como já afirmamos anteriormente, a interpretação do poema parte de quem o lê, o que você enxerga na poesia depende do que você deseja enxergar, e Dona Rosa não enxerga nada de bom. E para que a filha compreenda seu ponto de vista, utiliza alguns versos do poema de Neruda, *Farewell e os soluços*⁸⁷:

⁸⁴ “No início, com veemência, mas logo, como se fosse uma marionete e Neruda seu ventríloquo” (CP, p. 46)

⁸⁵ “- Filhinha, não me conte mais. Estamos diante de uma caso muito perigoso. Todos os homens que primeiro tocam com a palavra, depois chegam mais longe com as mãos” (CP, p. 49)

⁸⁶ “Por trás das palavras não há nada. São fogos-de-bengala que se desmancham no ar” (CP, p. 49)

⁸⁷ O poema utilizado por Antonio Skármeta nesse trecho pertence ao livro *Crepusculário* (1920-1923), primeira antologia poética de Pablo Neruda. *Farewell e os soluços* é um dos poemas mais conhecidos do poeta, está dividido em 5 partes, contendo 22 estrofes. Na parte I temos 08 versos, na parte II temos 07 versos, na parte III temos 08 versos, na parte IV temos 08 versos e na parte V temos 12 versos. Os excertos retirados e inseridos no romance pertencem às partes II, III, IV.

- Tratándose de ir a la cama no hay ninguna diferencia entre un presidente, un cura o un poeta comunista. ¿Sabes quién escribió **“amo el amor de los marineros que besan y se van. Dejan una promesa, no vuelven nunca más.** (CP, p. 56)

(...)

- Por el beso no, pero el beso es la chispa que arma el incendio. Y aquí tienes otro verso de Neruda: **“Amo el amor que se reparte, en besos, lecho y pan”**. O sea, mijita, hablando en plata, la cosa es hasta con desayuno en la cama. (CP, p.56)

(...)

- Y después su cartero le va a recitar el inmortal poema nerudiano que yo escribí en mi álbum, cuando tenía su misma edad, señorita: **Yo no quiero, amada, para que nada nos amarre, para que no nos una nada.**⁸⁸ (ênfase acrescentada) (CP, p. 56;57)

Conforme trechos em negrito, percebemos que D. Rosa retira do poema de Pablo Neruda os excertos que lhe são interessantes para explicar à filha o porquê de não querer que Beatriz e Mário conversem e fiquem juntos, mas o poema nerudiano é muito mais do que apenas renúncia, é sobre algo que não aconteceu. Por exemplo, na estrofe onde lemos “eu não quero amada”, o poema continua, “nem a palavra que aromou a tua boca; nem o que não disseram as palavras; nem a festa de amor que não tivemos; nem os teus soluços junto à janela”. Vemos que o poema fala de um amor que não se concretizou, o eu lírico tem inveja dos marinheiros que beijam e se vão, não se apegam. Na última estrofe do poema, que não aparece na narrativa de Skármeta, “Vou-me embora. Estou triste. Venho dos teus braços. Não sei para onde vou”, há muito mais do que apenas enganar, como afirma D. Rosa. Ela utiliza os versos do poema desconstruindo-os, retirando-os e colocando-os em situações em que estes fiquem a seu favor.

⁸⁸ - Tratando-se de ir para a cama, não há nenhuma diferença entre um presidente, um cura ou um poeta comunista. Você sabe quem escreveu **“amo o amor dos marinheiros que beijam e se vão. Deixam uma promessa, nunca mais voltam”**?

[...]

- Pelo beijo, não, mas o beijo é a faísca que arma o incêndio. E aqui ainda tem mais outro verso de Neruda: **“Amo o amor que se reparte, em beijos, leite e pão”**. Ou seja filhinha, falando em grana, a coisa tem até café na cama.

[...]

- E depois o seu carteiro vai recitar o imortal poema nerudiano que eu escrevi em meu álbum quando tinha a sua mesmíssima idade, senhorita: **“Eu não o quero, amada, para que nada nos amarre, para que não nos una nada”**. (CP, p. 51;52).

Uma semana se passou após a declamação das metáforas a Beatriz e Mário não podia falar com a moça, nem sequer chegar perto dela, pois a viúva González plantava-se como uma rocha ao lado da menina. Mas no domingo desta semana terrível, Neruda retorna à ilha. É o sábio que retorna para resgatar o herói do inferno em que está vivendo. Com o poeta Mário pode conversar, pedir ajuda, tudo ficaria mais fácil, passaria pelos portões da casa do poeta e entraria no Olimpo das conversas idílicas novamente, conseguiria achar uma solução para o problema, de se encontrar com Beatriz. Neruda havia retornado, pois em seu lugar a Unidade Popular havia decidido lançar a candidatura de Salvador Allende⁸⁹. O poeta, por conhecer o candidato, deu-lhe apoio incondicional, retirando a sua candidatura. Na manhã seguinte à chegada do poeta, Mário entregou-lhe uma carta da viúva González:

- Don Pablo – sentenció con voz trascendente – le traigo una carta. (...)
- Siendo tú cartero, no me extraña.
- Como amigo, vecino y compañero, le pido que me abra y me la lea.
- ¿Qué te lea carta mía?
- Sí, porque es de la madre de Beatriz⁹⁰. (CP, p. 62)

Ao se questionar o porquê da mãe de Beatriz estar escrevendo a ele, Neruda relembra o poema “Ode ao gato” e resgata algumas linhas: “el gato como mínimo tigre de salón, como la policía secreta de las habitaciones, y como el sultán de las tejas eróticas⁹¹ (CP, p. 62). Percebemos novamente aqui a intertextualidade, nesse momento não são trazidos ao leitor trechos do poema, mas apenas imagens

⁸⁹ Conforme dados apresentados no livro *Confesso que vivi*, Pablo Neruda, conta sobre sua candidatura breve à presidência pelo partido da Unidade Popular, mas meses depois surgiu o nome de Salvador Allende para candidatura e Neruda fora retirada.

⁹⁰ “– Dom Pablo – sentenciou com voz transcendente -, trago uma carta. (...) – Sendo você o carteiro, não acho estranho. – Como amigo, vizinho e companheiro, peço que abra e me leia. – Que eu leia uma carta minha? – É, porque é da mãe de Beatriz” (CP, p. 57)

⁹¹ “O gato como mínimo tigre de salão, como a polícia secreta das casas e como sultão das telhas eróticas” (CP, p. 57)

metafóricas. Isso nos remete ao termo recepção intertextual que significa “cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou seguir a leitura não vendo lá senão um fragmento como outro qualquer, que faz parte integrante da sintagmática do texto, ou voltar para o texto de origem” (SAMOYAULT, 2008, p. 91). Nós leitores somos instigados a ler o poema, a ir atrás da leitura completa, para podermos fazer a relação que o poeta faz no momento da abertura da carta, para tentar entender por que razão lembra deste poema, e das imagens do mesmo. Elas são para representar Mário, que como um gato espreita a presa (Beatriz), mas sabe que para alcançá-la tem que passar pelo cão de guarda (D. Rosa). Na carta, D. Rosa pede para conversar com o poeta, sobre “un tal Mario Jiménez, *seductor de menores*⁹². (CP, p. 63). Neruda, após muito relutar, resolve ligar para D. Rosa e solicita que a mesma vá à sua casa conversar. Ao chegar, a viúva não é nada cortês, e já foi dizendo que,

- Desde hace algunos meses merodea mi hostería ese tal Mário Jiménez. Este señor se há insolentado con mi hija (...)
- ¿Qué le há dicho? (...)
- Metáforas⁹³. (CP, p.67)

A mãe afirma que o jovem rapaz tem como único capital os fungos entre os dedos dos pés cansados, e que, além de pobre, é um plagiário que copia descaradamente as metáforas do poeta para dizer à pobre menina. Como diz o narrador, “la mujer desentrañó una indudable hoja de papel matemáticas marca

⁹² “Um tal Mário Jiménez, sedutor de menores” (CP, p. 58)

⁹³ “- já faz alguns meses que esse tal Mário Jiménez rodeia minha estalagem. Este senhor se meteu a insolente com minha filha (...) – Que foi que ele disse a ela? (...) – Metáforas” (CP, p. 62).

Torre (...) subrayando el vocablo *desnuda* con sagacidad detectivesca⁹⁴ (CP, p.68), e leu ao poeta o soneto XXVII do livro *Cem sonetos de amor*.

Desnuda eres tan simple como una de tus manos,
lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente,
tienes líneas de luna, caminos de manzana,
desnuda eres delgada como el trigo desnudo.

Desnuda eres azul como la noche en Cuba,
tienes enredaderas y estrellas en el pelo.
Desnuda eres enorme y amarilla
como el verano en una iglesia de oro⁹⁵ (CP, p. 68)

O soneto de Neruda é interpretado por D. Rosa como um feito realizado, como se Mário tivesse visto Beatriz nua, mas o poema de Neruda foi feito para Matilde Urrutia, sua esposa, como todos os outros sonetos do livro. O soneto é altamente sinestésico, pois evoca palavras que são impressões sensoriais, além de conter, neste trecho, oito adjetivos – lisa, redonda, transparente, simples, magra, azul, enorme, mínima - que dão características que nos levam a imaginar um corpo belo e iluminado. As metáforas, por exemplo “como el verano en una iglesia de oro”, nos remetem à claridade dourada dentro do santuário, através dos raios de sol do verão que adentram provavelmente na igreja. A última estrofe do poema nos lembra a lua cheia, redonda, amarela, enorme.

Percebemos que Skármeta escolhe para o seu romance poemas do início da carreira de Pablo Neruda (1920, 1954, 1959), todos antes do Prêmio Nobel, como se quisesse fazer referências à sua própria poesia, ou melhor, como se desejasse que os poemas do início da carreira de Neruda fizessem parceria com o início de sua

⁹⁴ “A mulher desentranhou uma indubitável folha de papel de aritmética (...), sublinhando o vocábulo *desnuda* com uma sagacidade detetivesca” (CP, p. 63)

⁹⁵ Nua és tão simples como uma de tuas mãos, /lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente, /tens linhas de lua, caminhos de maçã, /nua és magra como o trigo nu. /Nua és azul como a noite em Cuba, /tens trepadeiras e estrelas no pelo, /nua és enorme e amarela/como o verão numa igreja de ouro (CP, p. 63;64)

carreira também. No livro *Neruda por Skármeta*, 2005, Skármeta afirma que o livro trata do que Neruda fez na vida dele e do que ele fez inspirado na vida de Neruda: “vejo a obra e a vida de don Pablo como uma espiral que se inicia subindo de profundas sombras vegetais até a plenitude da luz natural, vital e social, e que depois se recolhe outra vez, ao final dos dias, numa solidão melancólica, ansioso de quietude, sombra e silêncio” (SKÁRMETA, 2005, p. 12).

A mãe da menina promete ao poeta que, se o carteiro não se afastar da sua filha, ela irá arrancar-lhe os olhos. Após sair, o carteiro desesperado solicita ao poeta que o ajude, “- Poeta y compañero – dijo decidido -. Usted me metió en este lío, y usted aquí me saca. Usted me regaló sus libros, me enseñó a usar la lengua para algo más que pegar estampillas. Usted tiene la culpa de que yo me haya enamorado⁹⁶ (CP, p. 72). São as “últimas questões” menipeanas apresentadas entre Mário e Neruda: se vou morrer, peço ajuda, pois foi você quem me ensinou, foi você quem deu as armas. Esse questionamento apresenta Mário em sua totalidade, o herói questiona o sábio sobre o que foi aprendido, qual a função daquilo tudo. O sábio por sua vez, numa síncriese (ou seja em confronto) com o herói, afirma que uma coisa é mostrar, dar os livros para deleite de leitura, estimular, outra coisa é autorizar o herói a utilizar as poesias contidas neles como se fossem suas. Mas o jovem herói não se dá por vencido. Roland Barthes em *O prazer do texto*, afirma que “o texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (BARTHES, 1987, p. 11). Sendo assim, Mário afirma que o que está escrito deve ser

⁹⁶ “- Poeta e companheiro – disse decidido. – O senhor me enfiou neste embrulho e o senhor daqui vai me tirar. O senhor me deu seus livros de presente, me ensinou a usar a língua para algo mais que pregar selos. O senhor tem culpa de que eu me tenha apaixonado” (CP, p.67).

usado: “- ¡ La poesía no es de quien la escribe, sino de quien la usa!⁹⁷” (CP, p. 72). Através dessa síncri-se e anácri-se, dessa afirmação de que o que está escrito deve provocar desejo, deve ser linguagem para quem lê, exterioriza-se, incorpora-se, à comunicação dialogada do herói e do sábio, a concepção da natureza dialógica da verdade. Mais uma vez o encontro entre Mário e Neruda é um aprendizado, uma troca de experiência para ambos, um amadurecimento em relação às coisas do mundo e as pessoas. Os dois ficam no mesmo patamar, conversam em igualdade, com momentos de superioridade de um ou outro, mas que “revelam as camadas profundas da personalidade e do pensamento” (BAKTHIN, 2005, p. 111) de ambos os personagens.

6.3. A quinta e a sexta pedaladas de Mário

“Era el tiempo de la cosecha, el amor había madurado espeso y duro en su esqueleto, las palabras volvían a sus raíces” (CP, 1987, p. 78)

A quinta pedalada de Mário é em busca do amor, da realização deste. Mário deseja Beatriz, espera casar-se com ela, viver o grande amor cantado nas poesias de Neruda.

E a narrativa continua, com os fatos reais da vida política do Chile fazendo parte do romance de Skármeta: a vitória eleitoral do primeiro presidente socialista democraticamente eleito, Salvador Allende: “la noche del cuatro de septiembre, una noticia mareadora giró por el mundo: Salvador Allende había ganado las elecciones en Chile, como el primer marxista votado democráticamente⁹⁸” (CP, p. 75). O personagem Pablo Neruda festejava juntamente com os pescadores na estalagem

⁹⁷ “- a poesia não é de quem escreve, mas de quem a usa!” (CP, p.67)

⁹⁸ “Na noite de quatro de setembro, uma notícia estonteante girou pelo mundo: Salvador Allende ganhara as eleições no Chile, como primeiro marxista democraticamente eleito.” (CP, p. 69)

de D. Rosa, na qual o Dep. Labbé, com seu terno branco e sorriso, adiantou-se para parabenizar o poeta: “- Don Pablo, las reglas de la democracia son así. Hay que saber perder. Los vencidos saludan a los vencedores⁹⁹” (CP, p. 76).

É nesta noite de festa e alegria que Mário e Beatriz têm a sua primeira noite de amor. Novamente Skármeta propõe ao leitor um passeio pelo corpo de Beatriz, como se fosse uma deusa do amor, (como já mencionamos), Afrodite: “la precisa minifalda y la estrecha blusa de aquel primer encuentro junto a la mesa del futbolito. Como concertados con su recuerdo, la muchacha alzó el oval y frágil huevo, y tras cerrar con el pie la puerta, lo puso cerca de sus labios.¹⁰⁰” (CP, p. 76)

Vemos aqui o poder de sedução, de encantamento de Beatriz, o poder do corpo dela sobre ele. O ato sexual descrito por Skármeta é envolto em sensações, emoções, sensualidade, provocação. Toda essa sinestesia provocada pela narrativa, nos leva ao *soneto LXIX* de Pablo Neruda, em *Cem sonetos de amor*, (2012, p. 82), que também nos provoca essa angústia, esse necessitar:

Talvez não ser é ser sem que tu sejas,
sem que vás cortando o meio-dia
como uma flor azul, sem que caminhes
mais tarde pela névoa e os ladrilhos,

sem essa luz que levas na mão
que talvez outros não verão dourada,
que talvez ninguém soube que crescia
como a origem rubra da rosa,

sem que sejas, enfim, sem que viesses
brusca, incitante, conhecer minha vida,
aragem de roseira, trigo do vento,

**e desde então sou porque tu és,
e desde então és, sou e somos**

⁹⁹ “- Dom Pablo, as regras da democracia são assim. Temos de saber perder. Os vencidos saúdam os vencedores.” (CP, p. 70)

¹⁰⁰ “A precisa minissaia e a apertada blusa daquele primeiro encontro junto a mesa de pebolim. Como se combinando com a recordação, a garota alçou o oval e frágil ovo e, depois de fechar a porta com um pé, colocou-o perto de seus lábios” (CP, p. 71)

e por amor serei, serás, seremos.¹⁰¹ (ênfase acrescentada)

Sentimos no poema nerudiano a entrega, o encontrar o amor, o achar quem o completa. A última estrofe, destacada no poema, nos remete muito ao ato sexual descrito por Skármeta, onde ambos desejam ter prazer e dar prazer ao outro, que é tão desejado, amado, ansiado: “*e por amor serei, serás, seremos*”. Como afirma Laurent Jenny, em “O poético e o narrativo”, “num poema, como em todo o texto, o próprio sentido é também cumulativo: a imagem última não anula as que a precederam; enriquece-se e nutre-se delas” (JENNY, 1982, p. 107).

O casamento de Mário e Beatriz aconteceu dois meses após a primeira noite de amor, pois, como percebeu D. Rosa, “no pasó por alto que las lides, a partir de la regocijada inauguración del campeonato, empezaban a tener lugar en enfrentamientos matutinos, diurnos y nocturnos”¹⁰². (CP, p. 81). A festa de casamento foi breve e teve Neruda como padrinho. Este havia sido nomeado por Allende embaixador em Paris. Em seu livro *Confesso que vivi*, o poeta Pablo Neruda (o poeta, não o personagem de Skármeta) diz que,

Quando assumi nossa embaixada em Paris, me dei conta de que tinha que pagar um pesado tributo à minha vaidade. Tinha aceito o posto sem pensar duas vezes, deixando-me levar mais uma vez pelo vai-vém da vida. [...] ser embaixador era algo novo e incomôdo para mim. Mas implicava um desafio. Tinha sido feita uma revolução no Chile, uma revolução à chilena [...]. Os inimigos de dentro e de fora afiavam os dentes para destruí-la. Por cento e oitenta anos se sucederam em meu país os mesmos governantes com diferentes rótulos. [...] Agora podíamos respirar e cantar. Isso era o que me agradava na minha nova situação. (NERUDA, 1983, p. 295;296)

Na narrativa, o personagem afirma que já se sentia em missão oficial e não incorreria em deslizes, já que a imprensa de oposição, mesmo com apenas três

¹⁰¹ Grifo da autora.

¹⁰² “Não deixou passar por alto que as lides, a partir da festejada inauguração do campeonato, começavam a ter lugar em enfrentamentos matutinos, diurnos e noturnos” (CP, p.74)

meses de governo, já falava em estrondoso fracasso. Durante quatro meses, Mário percorreu cada pedaço de pele do corpo de Beatriz, as práticas eram intermináveis, pois a cada nova investida, tudo tinha um novo sabor. Mas como nem tudo são flores, a viúva foi dar fim ao empreendimento amoroso, ao dizer: “- Cuando consentí que se casara con mi hija, supuse que ingresaba en la familia un yerno y no un cafiche¹⁰³” (CP, p. 83). Ao procurar apoio em Beatriz, percebeu que a menina tinha o mesmo sangue da mãe correndo entre as veias: “- Búscate un trabajo¹⁰⁴” (CP, p. 84), disse a menina ao seu jovem marido. Mário nunca foi afeito ao trabalho, ele era o carteiro de Neruda, e como o poeta estava em missão diplomática, o que poderia fazer? Buscou consolo na casa de seu pai, mas como se houvesse um complô contra o jovem, a mesma frase de sua jovem noiva, saiu da boca de seu velho pai, “- Tienes que buscarte un trabajo, hijo¹⁰⁵” (CP, p. 84).

O governo da Unidade Popular já fazia sentir sua presença na pequena enseada, a direção de Turismo havia preparado um plano de férias para os trabalhadores de uma fábrica têxtil em Santiago. Várias famílias iriam acampar na ilha, e D. Rosa poderia servir almoço e jantar, aumentando assim consideravelmente sua renda, mas precisaria de ajuda, e nada mais justo que o genro ser o cozinheiro, “¿Usted estaría dispuesto a hacerse cargo de la cocina, Marito¹⁰⁶?” (CP, p. 84) diz ela. Mário aceitou o incomodo emprego, e durante intermináveis dias, treinava suas metáforas com alguns comestíveis: “cebollas (“redondas rosas de agua”), alcachofas (“vestidas de guerreros y brunidas como granandas”), congrios (“gigantes anguilas de nevada carne”), (...) ciruelas (“pequeñas copas de ámbar dorado”), manzanas

¹⁰³ “Quando consenti que se casasse com minha filha, pensei que ingressava um genro na família e não um cafetão” (CP, p.77)

¹⁰⁴ “Procura um trabalho” (CP, p. 77)

¹⁰⁵ “Você tem que ir procurar um trabalho, filho” (CP, p. 78)

¹⁰⁶ “Você estaria disposto a encarregar-se da cozinha, Marito?” (CP, p. 78)

(“plenas y puras mejillas arreboladas de la aurora¹⁰⁷” (CP, p. 85;86). Apesar de tudo e de todo trabalho, os ganhos do novo trabalho permitiram que dona Rosa fizesse alguns investimentos em seu estabelecimento, como adquirir uma televisão em inúmeras prestações mas que atraia ao bar um contingente inexplorado: as mulheres dos trabalhadores do camping. Elas, “consumían interminables aguitas de menta, tecitos de boldo, o aguitas perra, mientras glotonamente devoraban las imágenes de la teleserie mexicana “Simplemente María¹⁰⁸” (CP, p. 87). E Mário também, ao cabo de um ano de cortar cebolas, peixes e outros gêneros alimentícios, tinha juntado dinheiro suficiente para começar a sonhar em transformar seu sonho em realidade: comprar uma passagem aérea e ir visitar Neruda em Paris. O herói sonhava em se encontrar novamente com o sábio, para se transpor da Terra para o Olimpo, para travar diálogos em busca de verdades, em busca de ideias, em busca de poesia.

Como na grande maioria das menipéias tradicionais, a carnavalização e o riso carnavalesco também estão presentes no romance de Antonio Skármeta: a cena que se segue – D. Cosme está vestido com uma roupa de anjo para a atividade religiosa que acontecerá, mas, ao receber uma carta do poeta para Mário, sai sem trocar as vestimentas para entregar a correspondência ao amigo - é uma caracterização alegórica, uma brincadeira divertida do autor, que nos remete à ideia de que os anjos (encenados na obra de Skármeta de uma forma paródica) traziam notícias do sábio ao herói:

¹⁰⁷“Cebolas (*redondas rosas de água*), alcachofras (*vestidas de guerreiros e brunidas como granadas*), congros (*gigantes enguias de nevada carne*), [...] cerejas (*pequenos cálices de âmbar dourado*), maçãs (*plenas e puras maçãs cor de arrebol do rosto da aurora*).” (CP, p. 79)

¹⁰⁸ “As quais consumiam intermináveis infusõesinhas de menta, chazinhos de boldo e outras aguinhas com açúcar, enquanto devoravam gulosamente as imagens da telenovela “Simplemente Maria.” (CP, p. 80)

Al mediodía el telegrafista avanzó desde el mar hasta la hostería dejando estupefactos a los bañistas que vieron atravesar sobre la inflamada arena el ángel más gordo y viejo de toda la historia hagiográfica. Mario, Beatriz y Rosa, ocupados en cuentas tendientes a confeccionar un menú que sorteara los precoces problemas del desabastecimiento, creyeron ser víctimas de una alucinación. Mas, en cuanto telegrafista gritó a distancia: “Correo de Pablo Neruda para Mario Jiménez” alzando en una mano un paquete (...) y en la outra una pulcra carta¹⁰⁹. (CP, p. 89;90)

Como afirma Bakhtin, 2005, “as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência devoção, etiqueta, etc” (BAKHTIN, 2005, p.123), ou seja, a imagem de D. Cosme vestido de anjo, correndo pela praia, é uma quebra ao padrão religioso, é uma paródia em relação às situações religiosas, um riso que se faz em Mário e em todas as pessoas que presenciam a situação, que se forma diante da situação cômica posta, um anjo que nada de angelical tem, trazendo ao herói a notícia do sábio que este tanto almejava. D. Cosme é posto como um bobo da corte que gera o riso, através da profanação do símbolo religioso, nos remetendo à *carnavalização* de Bakhtin.

Mário observa a carta e o pacote como se fossem dois objetos oníricos, não sabe qual dos dois deverá abrir primeiro. D. Rosa, muito decidida, afirma, “- El paquete, mijo – sentenció doña Rosa - En la carta sólo vienen palabras¹¹⁰” (CP, p. 90). Mas o jovem carteiro decide abrir primeiramente a carta, saborear as palavras do poeta, a primeira carta que Mário Jiménez recebeu em sua vida, uma carta de Pablo Neruda, poeta, embaixador do Chile em Paris, amigo, padrinho e sábio,

¹⁰⁹ Ao meio-dia, o telegrafista foi do mar até a estalagem deixando estupefatos os banhistas, que viram atravessar a areia abrasadora o anjo mais gordo e velho de toda a história hagiográfica. Mário, Beatriz e Rosa, ocupados em cálculos visando confeccionar um cardápio capado pelos prematuros problemas de abastecimento, pensaram ser vítimas de alucinação. Mas, quando o telegrafista gritou à distância: “Correio de Pablo Neruda para Mário Jiménez” levantando na mão um pacote [...] e na outra mão uma esmerada carta. (CP, p. 82;83)

¹¹⁰ “O pacote filho – sentenciou dona Rosa. – Na carta só vêm palavras” (CP, p. 83).

redigida com a tinta verde do poeta. Dona Rosa encarregou-se de ler a carta, pois o pobre carteiro soletrava as palavras para não passar nenhum detalhe, e isso deixou a viúva deveras zangada:

Querido Mario Jiménez, de pies alados, recordada Beatriz González de Jiménez, chispa e incendio de isla Negra, señora excelentísima Rosa viuda de González, querido futuro heredero Pablo Neftalí Jiménez González, delfín de isla Negra, eximio nadador en la tibia placenta de tu madre, y cuando salgas al sol rey de las rocas, los volantines, y campeón em ahuyentar gaviotas, queridos todos, queridísimos los cuatro. (...) *Ser embajador en Francia es algo nuevo e incómodo para mí. Pero entraña un desafío. En Chile, hemos hecho una revolución a la chilena muy admirada y discutida. (...) Vivo con Matilde en dormitorio tan grande que serviría para alojar a un guerrero con su caballo. (...) Los extraña y los abraza vuestro vecino y celestino, Pablo Neruda*¹¹¹. (CP, p. 91;92)

Percebemos quão poética e carregada de sentimento é esta carta, e a saudade que o herói sente do poeta é a mesma que o poeta sente do herói e da ilha. A inserção desta carta na narrativa de Skármeta é o que Bakhtin denomina de “gêneros intercalados”, pois “reforça a multiplicidade de estilos e pluritonalidade da menipéia” (BAKHTIN, 2005, p. 118), como um novo enfoque no diálogo, o diálogo que se faz através da palavra escrita, como se funcionasse como um fio condutor de ideias, de diálogo, de troca de poesias e metáforas. Os excertos em itálico estão presentes no livro *Confesso que vivi* de Pablo Neruda, no qual ele comenta, além de várias passagens de sua vida, o tempo em que foi embaixador em Paris e as sensações provocadas lá. Segundo Samoyault temos aqui uma colagem do texto de Neruda no texto de Skármeta, pois “considerar a intertextualidade como colagem é enfatizar uma transferência exterior mais do que o diálogo, as marcas de uma

¹¹¹ Querido Mário Jiménez de pés alados recordada Beatriz González de Jiménez faísca e incêndio da Ilha Negra excelentíssima senhora Rosa viúva do González querido futuro herdeiro Pablo Neftalí Jiménez González delfim da Ilha Negra eximio nadador da morna placenta de tua mãe e quando saíres ao sol rei das pedras e rochas e dos avoantes e campeão de afugentar gaivotas queridos todos queridísimos quatro. [...] Ser embaixador na França é uma coisa nova e incômoda para mim. Mas traz um desafio. *No Chile fizemos uma revolução à chilena muito admirada e discutida.* [...] *Moro com a Matilde num quarto tão grande que daria para alojar um guerreiro com seu cavalo.* [...] Com saudades, um abraço do vizinho e casamenteiro, Pablo Neruda (CP, p. 84;85)

passagem, de um empréstimo mais do que o processo de transformação” (SAMOYAULT, 2008, p. 36). Após a leitura, Mário queria algo mais, queria que o poeta lhe dissesse algo mais e ao abrir a caixa que veio junto com a carta, encontraram um gravador Sony e um cartão preso ao mesmo, o qual a viúva desejava ler, mas Mário rapidamente o tomou da mão da mesma, dizendo: “- es que usted no lee las palabras, sino que se las traga, señora. Las palabras hay que saborearlas. Uno tiene que dejar que se deshagan en la boca¹¹²”. (CP, p. 93). No cartão havia apenas uma instrução, para que Mário apertasse o botão do meio do gravador. Ao apertar, Mário ouviu Neruda e lágrimas caíram de seus olhos: a emoção era tanta que não conseguia se conter. Novamente, mesmo de uma forma diferente, teria o poeta perto dele, conseguiria ouvir a voz, ter a sensação de proteção, “un Neruda sonoro y portable. El joven extendió la mirada hacia el mar, y tuvo el sentimiento de que el paisaje se completaba, que durante meses había cargado una carencia, que ahora podía respirar hondo¹¹³” (CP, p. 94), pois tinha a certeza de que a amizade travada no portão, as cartas e poesias foram sinceras. Neruda solicita ao jovem que busque gravar todos os sons da ilha, os sinos, os sons das ondas, os sons do mar, do vento, das estrelas, da ilha. O poeta está infeliz em Paris, deseja voltar, “París es hermoso, pero es un traje que me queda demasiado grande¹¹⁴” (CP, p. 95).

O capítulo que se segue na narrativa é sinestésico, pois quando lemos o trecho que concerne as gravações solicitadas pelo poeta, temos a sensação de ouvir e sentir todos os sons gravados pelo jovem poeta na ilha:

¹¹² “É que a senhora não lê as palavras, mas engole. Tem que se saborear as palavras. A gente tem que deixar que elas se desmanchem na boca” (CP, p. 86)

¹¹³ “Um Neruda sonoro e portátil. O jovem estendeu o olhar até o mar, e teve o sentimento de que a paisagem se completava, que durante meses havia carregado uma carência, que agora podia respirar fundo” (CP, p. 87)

¹¹⁴ “Paris é muito bonita, mas é uma roupa que fica muito grande para mim” (CP, p. 88)

Grabó el movimiento del mar con la manía de un filatélico. (...) a seguir los vaivenes de la marea, alta, del reflujo, del agua saltarina animada por los vientos. (...) lúbricas abejas en los momentos que tenían orgasmos de sol contra sus trompas fruncidas sobre el cáliz de las margaritas costeñas (...) el gemido de la sirena del faro se expandía y contraía evocando la tristeza de un barco fantasma en la niebla de alta mar, mientras un pequeño corazón era detectado primero por el tímpano de Mario y luego por la casete en vientre de Beatriz¹¹⁵. (CP, p. 97;98)

Mas a realidade da ilha não era apenas de sons idílicos, poemas e grandes amores. A situação política estava cada vez mais difícil: a escassez de alimentos, a crise no abastecimento estava cada vez pior e alguns tinham a convicção de que o desabastecimento era um complô para derrubar o presidente eleito. Toda essa situação trazia prejuízos à estalagem da viúva, pois os caldos se tornavam mais ralos e os produtos ausentes eram muitos: “el aceite, el azúcar, el arroz, los detergentes, y hasta el afamado pisco de Elqui con que los humildes turistas entretenían sus noches de campamento¹¹⁶” (CP, p. 99).

Com a crise em alta nesse rico terreno, o Dep. Labbé se fez presente na enseada para instigar os presentes e afirmar que o desabastecimento era culpa do governo, que Allende deveria renunciar, que se o marxismo caísse, um presidente democrata poderia assumir e “y en nuestro país habrá libertad, democracia, carne, pollo y televisión en colores¹¹⁷” (CP, p. 100). Muitas pessoas aplaudiam, mas um correligionário político de Allende, companheiro Rodriguez, deixou a comida de lado e sem fazer uso de microfone ou megafone, acrescentou informações ao discurso do deputado. Disse em alto e bom tom que o povo não se deixasse enganar por

¹¹⁵ Gravou o movimento do mar com a mania de um filatelista. [...] seguir os vaivéns da maré, alta, o refluxo, e a água saltitante animada pelos ventos. [...] lúbricas abelhas nos momentos em que tinham orgasmos de sol contra suas trompas franzidas sobre o cálice de margaridas costeiras, [...] enquanto o gemido da sereia do farol se expandia e contraía, evocando a tristeza de um barco fantasma na névoa de alto-mar, enquanto um pequeno coração era detectado primeiro pelo tímpano de Mário e em seguida pelo casete no ventre de Beatriz. (CP, p. 91)

¹¹⁶ “O azeite, o açúcar, os detergentes, e até o famoso pisco de Elqui com que os turistas animavam suas noites de acampamento”. (CP, p. 92;93)

¹¹⁷ “Em nosso país haverá liberdade, democracia, carne, frangos e televisão em cores”. (CP, p. 93)

“estos brujos de cuello y corbata que sabotean la producción, que acaparan los alimentos en sus bodegas causando un desabastecimiento artificial, que se dejan comprar por los imperialistas y que complotan para derrocar al gobierno del pueblo¹¹⁸” (CP, p.100;101). Aplaudido por todos, Rodríguez olhava firmemente para Labbé, que como bom malandro, elogiava a democracia no Chile, na qual podia haver debates políticos de tão alto nível.

Mas o contra-ataque veio na mesma semana: os caminhões que levavam os peixes dos pescadores da enseada não apareceram, pois a união dos transportadores anunciou uma greve indefinida, que desejava tarifas especiais para o transporte dos alimentos e a renúncia do presidente. Todos os peixes apodreceram e tiveram que ser devolvidos ao mar: “Tras dos semanas, en que todo el país intentó con más patriotismo que eficiencia suplir los estragos de la huelga con trabajos voluntarios, ésta fue terminada dejando a Chile desabastecido e iracundo. El camión retornó, mas no la sonrisa, a los ásperos rostros de los trabajadores¹¹⁹” (CP, p. 102). O povo estava cansado, o governo enfraquecido, o Chile estava na iminência de um colapso ou de um grande golpe.

Durante esses dias e meses de conscientizado trabalho, Mário estava absorto na gravação dos sons para seu nobre amigo. Gravou tudo e também um belo texto, que Neruda ouviria, duas semanas após o envio, em seu gabinete em Paris. Mário agradece ao poeta pela carta e pelo gravador, pede desculpas pela demora, pois afirma que na ilha nada acontece. Conta ao poeta sobre os veranistas e que uma vez na semana busca em San Antonio a correspondência para os mesmos. Fala ao

¹¹⁸ “Esses sem-vergonhas de colarinho branco e gravata que sabotam a produção, que monopolizam os alimentos em seus armazéns causando uma carência artificial, que se deixam comprar pelos imperialistas, que conspiram para derrubar o governo do povo”. (CP, p. 94)

¹¹⁹ “Depois de duas semanas em que todo o país tentou com mais heroísmo que eficiência suprir os estragos da greve com trabalhos voluntários, esta foi encerrada, deixando o Chile sem abastecimento e iracundo. O caminhão voltou, mas não o sorriso nos rostos ásperos dos trabalhadores” (CP, p.95).

poeta do desejo de estar em Paris, de ver a neve e, como sinal de agradecimento pela carta e pelo presente, Mário declama um poema, feito por ele mesmo, inspirado nas odes do poeta, dando-lhe o título de *Ode à neve sobre Neruda em Paris*,

Blanda compañera de pasos sigilosos
 abundante leche de los cielos
 delantal immaculado de mi escuela,
 sábana de viajeros sileciosos
 que van de pensión en pensión
 con un retrato arrugado em los bolsillos.
 Ligera y plural doncella,
 ala de miles de palomas,
 pañuelo que se despide
 de no sé qué cosa.
 Por favor mi pálida bella,
 cae amable sobre Neruda en París,
 vístelo de gala con tu albo
 traje de almirante,
 y tráelo en tu leve fragata
 a este puerto donde lo echamos tanto de menos¹²⁰. (CP, p. 105)

Mário dá ao poema uma série de imagens de neve, personificando-a em diversas formas: *leite dos céus, avental imaculado, plural donzela, lenço que se despede, pálida bela, alvor*. Todas as imagens resgatadas pelo carteiro nos remetem ao branco, à pureza, à leveza, relacionadas todas com a neve, a purificação. A neve é a água congelada que transforma as gotas de água em flocos de neve, a água pura. Segundo Gaston Bachelard, “uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado” (BACHELARD, 2002, p.151). Mergulhando na neve, que, segundo Vries,

¹²⁰ Branda companheira de passos silenciosos/ abundante leite dos céus, / avental imaculado de minha escola, / lençol de calados viajantes, / que vão de pensão em pensão/ com um retrato enrugado nos bolsos. /Ligeira e plural donzela, / asa de milhares de pombas, /lenço de se despede/ de não sei que coisa. / Por favor, minha pálida bela, / cai amável sobre Neruda em Paris, /veste-o de gala com teu alvor, /traje de almirante, / e traze-o em tua leve fragata/ a este porto onde sentimos tanto sua falta. (CP, p. 98)

é simbolicamente a representação da pureza, preservação, cobertura segura, ou até mesmo a cegueira (1976, p. 430), sendo envolto suavemente pela mesma, Neruda se renovará, retornará ao lugar que tanto ama: a ilha, a casa perto do mar. Interessante perceber que, mesmo o jovem tendo um grande desejo de visitar Neruda em Paris, este pede à neve que traga Neruda de volta à ilha. Mário se aproxima do poeta ao escrever a ode, pois, como afirma Tzvetan Todorov em *Teorias da poesia*, “não é pelo facto de se ter sofrido que se escreve automaticamente poesia; além de que é a partir do poema que se tem acesso ao estado do seu autor, este é um efeito do texto, não a sua causa” (TODOROV, 1982, p. 8). Mário se sente mais par do mesmo, como se ao escrever o poema, o carteiro se tornasse o poeta.

Mas o sonho de visitar Neruda em Paris paulatinamente se desfaz, pois todas as economias guardadas com tanta dificuldade, pouco a pouco vão se desfazendo em leite: seu filho,

Quien no satisfecho con agotar los senos de Beatriz, se entretenía en consumir robustas mamaderas de leche con cacao” (p.107) atendimentos médicos “dejándose picotear los dedos por cangrejos”, dentista “las encías coronadas de astillas” (p.108) e os remédios para o seu amado Pablo Neftalí, “no sólo se mostraba diestro en espantar gaviotas, cual había profetizado su poetísimo padrino, sino que lucía además una curiosa erudición en accidentes.¹²¹ (CP, p. 107)

Mário está deixando aos poucos de ser um jovem sonhador, com a poesia na ponta dos lábios, para ser um pai de família, para ser um marido. A poesia, aos poucos está guardada, no caderno, no coração, na memória de Mário, que, como um apaixonado, suspira em um dia encontrar novamente a sua grande paixão: o

¹²¹ “Não satisfeito em esgotar os seios de Beatriz, se entretinha em consumir robustas mamadeiras de leite com cacau”, atendimentos médicos “deixando picotear os dedos pelos caranguejos”, dentista, “as gengivas coroadas de lascas” e remédios para o seu amado Pablo Neftalí, “não apenas se mostrava hábil em espantar gaivotas, como havia profetizado seu poetíssimo padrinho, mas também ostentava uma curiosa erudição em acidentes” (CP, p.100)

poder das palavras, a magia que elas provocavam nele, durante os diálogos intermináveis com o sábio poeta. O cotidiano vence a poesia. O humor presente na frase “una curiosa erudición en accidentes”. Os acidentes do filho são tantos, que o menino torna-se aos olhos do pai, um especialista na arte de machucar-se, levando ao riso a descrição dos acidentes. Em seu quarto ficaram apenas as imagens de uma viagem nunca concretizada à Paris: “Danton, Robespierre, Charles de Gaulle, Jean Paul Belmondo, Charles Aznavour, Brigitte Bardot, Silvie Vartan, Adamo, fueron tijeateados sin clemencia por Mario Jiménez, de manuales de historia francesa o revistas ilustradas. Junto a un inmenso póster de Paris¹²²” (CP, p. 103), colados todos na parede da casa, dando um ar de sonho e realidade ao ambiente.

Então em 1971, a Televisão Nacional anunciou, ao meio-dia (que simbolicamente significa a luz em sua plenitude, o ponto de intensidade máxima), que à noite mostrariam as imagens de Pablo Neruda em Estocolmo, agradecendo o Prêmio Nobel de Literatura. Mário e os outros companheiros programaram a maior festa que a ilha já teve, pois o poeta e amigo acabara de ganhar o Prêmio Nobel e isso era muito emoção para não ser comemorada. D. Rosa se rendia ao poeta, mas não ao governo e soltava essa afirmação aos berros, “se ve que son mejores poetas que gobernantes¹²³” (CP, p. 109), antes de preparar o cabrito que D. Cosme trouxe. Não houve casa que Mário não percorresse para convidar para a festa: foi por toda a enseada, pelo acampamento dos veranistas, martelando a buzina de sua bicicleta e irradiando uma felicidade comparada a que teve quando o filho nasceu. Para ele era como se o prêmio também tivesse sido concedido a ele, ao carteiro e amigo. Mário

¹²² “Danton, Robespierre, Charles de Gaulle, Jean Paul Belmondo, Charles Aznavour, Brigitte Bardot, Sylvie Vartan, Adamo foram recortados sem clémencia por Mário Jiménez de manuais de história francesa ou revistas ilustradas. Junto a um imenso poster de Paris” (CP, p. 96)

¹²³ “Vê-se que são melhores poetas que governantes” (CP, p. 102)

se sentia parte daquela vitória, era uma glória, um triunfo para Neruda e para o Chile.

Além do cabrito, preparou-se uma salada com tantos ingredientes que foram necessárias as tinas de banho para que “nafragaran allí tumultuosas las lechugas, los orgullosos apios, los tomates saltarines, las acelgas, las zanahorias, los rábanos, la buena papa, el tenaz cilantro, la albahaca¹²⁴” (CP, p. 109), todos os ingredientes trazidos mulheres dos veranistas. E a música, com seu simbolismo, também não poderia faltar na comemoração. Como explica Chevalier,

Boecio distingue tres tipos simbólicos de música: la música del mundo, «que corresponden a la armonía de los astros, surgida de su movimiento, en la sucesión de las estaciones y por la mezcla de los elementos ... (la melodía) es tanto más aguda cuanto que el movimiento es más rápido, tanto más grave cuanto que más lento... El cosmos es un concierto magnífico. El segundo tipo es la música del hombre: ésta rige al hombre y es en sí mismo que él la capta. Supone un acuerdo del alma y el cuerpo ... una armonía de las facultades del alma ... y de los elementos constitutivos del cuerpo». Por último, la música instrumental regula el uso de los instrumentos. Si la música es (la ciencia de las modulaciones» (Varon), de la medida, se concibe que gobierna el orden del cosmos, el orden humano y el orden instrumental. Es el arte de alcanzar la perfección¹²⁵. (p.740)

Sendo assim, a música governaria a comemoração, levaria os homens, transformaria-os, movimentaria o cosmos, para que tudo e todos festejassem, para que a diversão fosse o mais importante. Nada mais naquela noite faria sentido, apenas a música e a celebração. Junto à televisão, o carteiro colocou uma bandeira chilena, os livros que Neruda autografara e dera ao jovem carteiro, uma caneta do

¹²⁴ “Nafragassem as alfaces volumosas, as orgulhosas salsas, os tomates saltitantes, as acelgas, as cenouras, os rabanetes, a boa batata, o tenaz coentro, a alfavaca” (CP, p. 102)

¹²⁵ Boecio distingue três tipos simbólicos de música: a música do mundo, «que corresponde a harmonia dos astros, surgida de seu movimento, na sucessão das estações e pela mescla dos elementos ... (a melodia) é um tanto mais aguda quando o movimento é mais rápido, é mais grave quando o movimento é mais lento... O cosmos é um concerto magnífico. O segundo tipo de música é do homem: esta rege o homem e em si mesmo capta-se. Supõe-se um acordo da alma e do corpo ... uma harmonia das facultade da alma ... e dos elementos constitutivos do corpo». Por último, a música instrumental regula o uso dos instrumentos. Se a música é, a medida, se concebe que governa a ordem do cosmos, a ordem humano e a ordem instrumental. E a arte de alcançar a perfeição.

poeta, o gravador Sony, e todos, hipnotizados, aguardando o discurso para então a festa começar. Às 20 horas, o Canal Nacional trouxe as palavras finais de agradecimento de Pablo Neruda ao Prêmio Nobel de Literatura. Na ilha era só silêncio, a atenção era toda para as palavras do poeta, todos sorvendo o discurso do vate:

Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: *A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes*. "Al amanecer, armados de uma ardiente paciência, entraremos em las espléndidas ciudades". Yo creo en esa profecía de Rimbaud, el vidente. (...) Em conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esta frase de Rimbaud: sólo con uma ardiente paciência conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres¹²⁶. (CP, p. 112)

As palavras do poeta desencadearam um espontâneo aplauso de todos, e lágrimas corriam dos olhos do jovem carteiro, emocionado. Mas a festa tinha que acontecer, e durou até que se acabou. Segundo Bakthin a festa, é uma das ações carnavalescas, a diversão, a dança, a música. Elimina-se a distância entre os homens, é um local de utopia, "uma vida às avessas, um mundo invertido (*"monde à l'envers"*). As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc." (BAKTHIN, 2005, p. 123).

¹²⁶ Hoje faz cem anos exatos que um pobre e esplêndido poeta, o mais atroz dos desesperados, escreveu esta profecia: 'A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes' (Ao amanhecer, armados de uma ardente paciência, entraremos em suas esplêndidas cidades). Eu acredito nesta profecia de Rimbaud, o vidente. [...] Concluindo, devo dizer a todos os homens de boa vontade, aos trabalhadores, aos poetas, que todo o porvir foi expressado nessa frase de Rimbaud: só com uma ardente paciência conquistaremos a esplêndida cidade que dará luz, justiça e dignidade a todos os homens. Assim a poesia não terá cantado em vão. (CP, p.105)

Percebemos isso pois, a festa como símbolo de orgia está presente na narrativa de Skármeta: “las parejas no eran ciento por ciento las mismas que la iglesia o el registro civil había santificado y certificado¹²⁷” (CP, p.114). A bebida corria solta, ninguém podia reclamar que as garrafas estavam vazias, que a música não tocou, que dança não houve. A festa proposta para comemorar o Prêmio Nobel foi demasiadamente grande, todos da ilha estavam presentes, bebados, dançantes, sexualizados, como se naquele momento, naquele mundo, pudessem e desejassem fazer qualquer coisa. A profanação e a orgia estão presentes na comemoração, como se houvesse apenas festa, sexo, um mundo às avessas, uma infração ao curso habitual e decente dos acontecimentos: pois Mário “acto seguido, promulgó un orgasmo tan estruendoso, burbujeante, desaforado, bizzaro, bárbaro y apocalíptico, que los gallos creyeron que había amanecido y empezaron a cacarear con las crestas inflamadas¹²⁸” (CP, p. 114;115). Segundo Chevalier, a orgia ou as festas orgiásticas podem significar um retorno ao caos, à excentricidade, ao disfarce do Carnaval, um desejo de troca, que leva aos desejos mais profundos e instintivos da vida, à sublimação do desejo, a uma vida renovada. Ou seja, na narrativa de Skármeta a festa orgiástica serve como escape para todos os habitantes da ilha, é um momento de liberação e extrema felicidade.

Após o discurso de Neruda e a festa romper na estalagem da Ilha Negra, a locutora anuncia que “un comando fascista destruyó con una bomba las torres de alta tensión de la provincia de Valparaíso. La Central Única de Trabajadores llama

¹²⁷ “Os casais não eram cem por cento os mesmos que a Igreja ou o registro civil haviam santificado e certificado” (CP, p. 107)

¹²⁸ “Num átimo, promulgou um orgasmo tão estruendoso, borbulhante, desmedido, estranho, bárbaro e apocalíptico que os galos acharam que tinha amanhecido e começaram a cocoricar com as cristas infladas” (CP, p. 108)

a todos sus miembros a lo largo del país a permanecer en estado de alerta¹²⁹” (CP, p. 113). Esse fato foi uma das pequenas ameaças incitadas pela burguesia insatisfeita e pelos militares, que culminariam em setembro de 1973 no golpe militar. A inserção deste fato dentro da narrativa nos leva a propor a imagem de que algo relativo a uma crise política, estará presente na narrativa de Skármeta, logo após Neruda ter pronunciado “*só com uma ardente paciência conquistaremos a esplêndida cidade que dará luz, justiça e dignidade a todos os homens*”.

Assim, as pedaladas de Mário ou as verdades descobertas ao longo destes capítulos da narrativa são voltados a ele, ao crescimento dele como homem: a descoberta do amor por Beatriz. Iniciado com uma paixão, incitada pelas poesias de Neruda, depois o amor físico, sexual entre ele e Beatriz. E com isso o casamento, trazendo a Mário responsabilidades, tais como ajudar D. Rosa na estalagem. Mário também encontra o renovar da vida, o nascimento de seu filho Pablo Neftali, peralta e comilão. Amadureceu para a poesia, até compondo um poema, uma ode a Neruda, pois compreendia, mesmo que muito minimamente, que a poesia é sentimento, era resultado das ações vividas e das sensações experimentadas. Segundo Goethe, “a substância poética é a substância da própria vida. Ninguém pode dá-la para nós; talvez possam obscurecê-la, mas não estragá-la” (GOETHE, 2008, p.18). A política, neste momento da narrativa, fica em segundo plano, pois as verdades descobertas por Mário, através das pedaladas que ele deu, foram rumo ao amor, à família e à poesia.

¹²⁹ “Um comando fascista destruiu com uma bomba as torres de alta-tensão da província de Valparaíso. A Central Única de Trabalhadores conclua, a todos os seus membros pelo país inteiro que permaneçam em estado de alerta” (CP, p. 106)

6.4. A pedalada final de Mário

*“Mário lo abrazó desde atrás, y levantando las manos para cubrirle sus pupilas alucinadas, le dijo:
- No se muera, poeta.” (CP, 1987, p. 132)*

A relação entre o poeta e seu povo, o diálogo travado entre Mário e Neruda, chega ao seu ponto culminante: a co-presença de ambos entre os poemas lidos, declamados, escritos. A relação de ambos, podemos dizer, é intertextual, pois é construída através de um mosaico de textos, emprestados, citados, aludidos, plagiados. Transpondo esta ideia a personagens temos esta relação entre Mário e Neruda, entre o sábio e o herói, essa presença efetiva de um no outro.

Caracterizamos Mário, ao longo da análise, como um herói em busca de aventuras, de verdades, um herói menipéico, e Neruda como um sábio que através da provocação filosófica, dialógica, faz com que o herói experimente esta ideia filosófica de verdade.

Baseados na argumentação de Todorov, apresentada no referencial teórico, podemos dizer com base no que vimos até aqui na narrativa de Skármeta, que o personagem Pablo Neruda é um poeta, pois reflete, percebe a alma, desenvolve uma apreensão intuitiva de cada coisa tomada isoladamente, tem interesse pelo espetáculo do mundo, seu gosto pela ilha e pelo mar. Percebemos isso claramente, depois da solicitação do personagem para que Mário gravasse os sons da ilha, dos sinos, das ondas do mar e as sensações que essa gravação provocariam nele. A reflexão presente nas falas do poeta, desde o diálogo das metáforas até o questionamento em relação ao mundo de tudo ser metáfora de alguma coisa, e a percepção e atuação política do poeta nos levam a perceber características da

análise de Todorov. Já Mário, podemos compreendê-lo como um herói com alma de poeta, pois adquire, ao longo do romance, características que são tanto do herói como do poeta. Algumas já lhe são particulares, próprias da sua personalidade, como a valorização do corpo – pois Beatriz é seu objeto de desejo –, e o aprendizado distribuído no tempo – pois Mário desenvolve-se e amadurece ao longo da narrativa. Em relação ao aprendizado ao longo do tempo, é o que percebemos no decorrer da narrativa: Mário amadurece, cresce, nasce para o amor, para a poesia, para a política, começa a apreciar as coisas do mundo, a desejá-las. E com Neruda aprende a contemplar as coisas, começa a interessar-se pelo espetáculo do mundo, a entender a alma e a poesia, características dos poetas. Assim, Mário encarna tanto o herói menipeano à procura da verdade de Bakhtin como o homem poético de Todorov, na narrativa de Skármeta.

Retomando à narrativa de Skármeta, o restante do dinheiro poupado pelo carteiro para tentar uma visita ao poeta em Paris desfez-se em incursões médicas ao hospital de San Antonio. Pois até agosto de 1973, o jovem Pablo Neftalí, filho de Mário e Beatriz, tinha sofrido as seguintes enfermidades, segundo prontuário médico do Doutor Giorgio Solimano,

Rubéola, sarampión, peste cristal, bronquitis, enterogastritis, amigdalitis, faringitis, colitis, torcedura de tobillo, disloque del tabique de la nariz, contusiones a la tibia, traumatismo encéfalo craneano, quemadura en segundo grado sobre el brazo derecho (...) infección del meñique del pie izquierdo tras pisar un erizo¹³⁰ (CP, p. 117).

Para alcançar o posto médico mais rapidamente, Mário comprou uma motocicleta com o resto das economias reservadas para o sonho da utópica

¹³⁰ “Rubéola, sarampo, catapora, bronquite, entereogastrite, amidalite, faringite, colite, torcedura de tornozelo, deslocamento de tabique de nariz, contusões na tibia, traumatismo crânio-encefálico, queimadura de segundo grau no braço direito [...], infecção no mindinho do pé esquerdo depois de pisar um ouriço” (CP, p.111)

passagem a Paris. As greves, as suspensões da coleta dos peixes pelos caminhoneiros, o fechamento dos depósitos, se faziam cada vez mais frequentes, fazendo com que Mário fosse em busca do que pudesse encontrar para encher as panelas da estalagem. Tinha-se dinheiro, mas não o que comprar, a crise no país estava cada vez pior.

Mas certa noite, treinando a lição dois do livro *Bonjour Paris*, Mário ouviu o toque de uma campainha que não lhe era estranha, era a campainha, os sinos da casa do vate, o poeta estava de volta. O carteiro passou a noite acompanhando o caminho que a lua percorria no céu, eram tantas coisas pendentes a serem ditas ao poeta: Como foi a embaixada? Questionaria o porquê do retorno? E entraria no tema que mais o ansiava, a poesia, que agora não era a do poeta, mas sim a dele próprio, de autoria do carteiro Mário Jiménez, que escolheu alguns poemas para preencher o caderno que havia ganhado do Dep Labbé. Ele que havia deixado fluir as palavras e transformou-as em poesias, confirmando a asserção de Bachelard: “a linguagem quer fluir. Ela flui naturalmente. Seus sobressaltos, seus seixos, suas durezas são tentativas mais factícias, mais difíceis no sentido de se naturalizar” ou seja “a liquidez é, a nosso ver, o próprio desejo da linguagem” (BACHELARD, 2002, p. 194). As palavras lidas, aprendidas, a sonoridade humanamente viva dentro de Mário fluiu em linguagem poética. Falaria a Neruda de sua vontade de participar do concurso de poesia, pediria ao poeta que o ajudasse a escolher a melhor e que se, não fosse pedir muito, solicitaria a ele que desse um “toquecito final para subirle los bonos¹³¹” (CP, p. 119). A poesia tinha transformado Mário, tinha-lhe ensinado a ser mais homem, mais humano. Segundo Carlos Felipe Moisés,

¹³¹ “Toquezinho final para melhorar o crédito.” (CP, p. 113)

A poesia pode nos tornar mais humanos, pode ajudar-nos, como pondera T.S. Eliot, a romper com os modos convencionais de percepção e avaliação, levando-nos a encarar o mundo ou parte dele com algo vivo e novo. A poesia pode nos estimular, de tempos em tempos, a que nos tornemos um pouco mais conscientes dos secretos e profundos sentimentos que formam o substrato do nosso ser, no qual raramente penetramos, pois nossas vidas são predominantemente uma constante evasão de nós mesmos e um evasão do mundo visível e sensível. (MOISÉS, 2007, p. 112)

Pela manhã, antes mesmo das galinhas cacarejarem, Mário fez guarda diante da porta da casa de Neruda, pois precisava ver o poeta, como se fosse um sopro vital para a continuação da sua vivência, como se a presença do poeta lhe fosse a transposição do mundo real, da Terra, para um mundo imaginário, um Olimpo, onde a poesia era o alimento da alma e do ser. Ele precisava que “los encapotados párpados del vate surgieran en el marco y le dedicaran esa ausente sonrisa con la que había soñado tantos meses.¹³²” (CP, p. 119)

Mas pelas dez da manhã quem abriu o portão não foi a realização do seu sonho, o que tanto esperara desde que ouvira os sinos tocarem, foi Matilde que, com um olhar triste e expressivo olhou para Mário e disse: “- Pablo está enfermo¹³³”. (CP, p. 120). Ela abriu a bolsa de tricô que carregava para que Mário pudesse colocar as cartas, mas o desejo do rapaz era de leva-las lá dentro, de poder ver como estava seu querido amigo, confidente, poeta, sábio: “- ¿Es grave¹³⁴?” (CP, p. 120), ela assentiu. E naquela mesma manhã Mário decidiu concorrer ao prêmio do concurso de poesias com o seu poema “Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González¹³⁵” (CP, p. 120). Ganhar o concurso era a forma que Mário tinha de se aproximar do poeta, de uma maneira simples, para também poder se nomear poeta, como o vate. Ateve-se rigorosamente às bases do concurso. Um envelope à parte

¹³² “As pálpebras encapotadas do vate surgissem na porta e lhe dedicassem esse sorriso ausente com que havia sonhado tantos meses.” (CP, p. 114)

¹³³ “- Pablo está doente.” (CP, p. 114)

¹³⁴ “- é grave?” (CP, p. 114)

¹³⁵ “Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González.” (CP, p. 114)

deveria conter a sua biografia. Um tanto envergonhado, no final colocou que recitou vários poemas. O concurso, as normas, o enviar para análise era uma maneira também que utilizava como subterfúgio para conter a ansiedade que carregava consigo cada vez que, ao fosse à casa do poeta entregar as correspondências, não poderia vê-lo.

No dia 18 de setembro de 1973, *La Quinta Rueda* publicaria uma edição especial por ocasião do aniversário da independência do Chile, e nas páginas centrais seria publicado o poema vencedor. Além dessa grande honraria o ganhador receberia cinquenta mil escudos em dinheiro. Na noite do dia em que enviou a carta ao concurso, Mário sonhou que ganhara o prêmio e que o próprio Neruda lhe entregara a flor e o cheque de primeiro lugar, mas fora retirado desse sonho por pancadas na janela. Ao abri-la deparou-se com D. Cosme debaixo de um poncho com um radinho na mão. Desse portátil saía uma marcha militar, cada emissora ressoava a mesma música, a mesma marcha. Em consequência, “Mario se rastrilló la melena con los dedos y, cogiendo el jersey marinero, saltó por la ventana hacia la motoneta. – Voy a buscar la correspondencia del poeta – dijo¹³⁶” (CP, p. 122). D. Cosme tentou impedi-lo perguntando ao carteiro se este queria suicidar-se. Nesse momento viram três helicópteros atravessando em direção ao porto. As tropas haviam ocupado os edifícios públicos de San Antonio, “las calles estaban casi vacías y antes de llegar al correo pudo oír balazos hacia el norte. Al comienzo aislados y luego nutridos¹³⁷” (CP, p. 123). Na porta da agência do correio havia um soldado e este perguntou a Mário quem ele era. Mario respondeu que era o carteiro e que precisava pegar a distribuição. O soldado avisou que o jovem deveria estar em casa,

¹³⁶ “Mário recolheu a cabeleira com os dedos e, pegando a malha de marinheiro, pulou a janela até a motocicleta. – Vou buscar a correspondência do poeta!” (CP, p. 116)

¹³⁷ “As ruas estavam quase vazias, e antes de chegar ao correio pode escutar tiros na direção norte. No início isolados, e logo, abundantes.” (CP, p. 117)

que estavam dando tiros para todos os lados. Solicitou que pegasse as cartas e fosse embora. Pegou as cartas e os quase vinte telegramas urgentes para o poeta. Olhou em volta na agência e retirou o que estava relacionado ao marxismo, colocou na bolsa, juntamente com as cartas e os telegramas. O retrato de Salvador Allende ficou pois, “mientras no se cambiaran las leyes de Chile, seguía siendo el presidente constitucional aunque estuviera muerto¹³⁸” (CP, p. 124). Colocou o gorro oficial de carteiro na cabeça, ouviu que os tiros haviam aumentado na direção do porto, “- De ahora en adelante hay que usar la cabeza sólo para cargar la gorra¹³⁹” (CP, p. 124). Mário sabia que o golpe havia sido formado, que a democracia estava em perigo, que quem pensasse contra estaria condenado. Algo muito ruim está sendo anunciado, agora nem a poesia, nem o Prêmio Nobel poderiam salvá-los.

Carlos Felipe Moisés afirma que “utopia e liberdade são inconciliáveis” (MOISÉS, 2007, p. 32), pois em qualquer república, dita ideal, tem sempre alguém que diz saber o que é melhor para todos e não hesita em impô-las aos outros, mesmo que seja contra a sua vontade. Moisés cita o raciocínio de W.H Auden sobre Sociedade e República:

O que é peculiar e novo em nossa época é que a meta principal em política, em toda sociedade avançada, não é propriamente política, ou seja, não diz respeito a seres humanos como pessoas e cidadãos, mas como corpos, como criaturas humanas pré-culturais e pré-políticas. Assim, é inevitável que o respeito à liberdade individual tenha diminuído tão drasticamente e que o poder autoritário do Estado tenha crescido tão amplamente, nos últimos cinquenta anos, pois o principal interesse político hoje diz respeito não às liberdades humanas, mas às necessidades humanas. (MOISÉS, 2007, p. 33)

Percebemos que a explicação de W.H Auden sobre a República é principalmente sobre a questão, não das liberdades humanas, mas ~~sim~~ das

¹³⁸ “Enquanto não mudassem as leis no Chile, ele continuava sendo o presidente constitucional ainda que estivesse morto.” (CP, p.118)

¹³⁹ “De agora em diante se usa a cabeça só pra carregar o boné.” (CP, p. 118)

necessidades humanas. Pois sempre que alguém assume o poder de uma nação, os desejos e vontades desta infelizmente prevalecem em muitas decisões. O Chile antes do golpe militar, passa por esse momento, a queda da República e a soberania da vontade de poucos homens, como vimos no capítulo II deste trabalho.

Nas imediações da casa de Neruda, um grupo de soldados tinha feito uma barreira, e um caminhão deixava a luz da sirene girar, mas sem som. Caía a lenta garoa da costa: fria, gelada e constante, assim como a presença dos soldados próximos à casa do poeta, impedindo a passagem do carteiro. A sensação provocada no jovem era de angústia: como poderia entregar as correspondências? Como entregaria os telegramas ao poeta? Os soldados leriam os mesmos se ele tentasse passar pelos mesmos. Então tomou uma decisão que iria contra todos os preceitos de ser um bom carteiro: leria a correspondência, uma a uma.

Durante uma hora, decorou todos os telegramas. Depois disso, deu a volta na casa do poeta pela enseada e em uma duna escondeu a bolsa com a correspondência, embaixo de uma pedra, para que os helicópteros frequentes e rasantes que rastreavam à beira do mar não os encontrassem. A distância até a casa do poeta não era tão grande, mas, “lo detuvo una vez más ese tránsito de aviones y helicópteros, que había conseguido ya el exilio de las gaviotas y los pelícanos¹⁴⁰” (CP, p. 126). Antes do escurecer arriscou-se a subir o declive. Já no campanário, com cortes nas mãos devidos à subida, não encontrou onde limpá-las. Ao chegar ao terraço, viu Matilde com o olhar fixo no mar e fez sinal a ela para que não fizesse barulho. Matilde olhou ao redor para verificar se não havia problema e indicou o dormitório ao jovem carteiro.

¹⁴⁰ “Mais de uma vez esse trânsito de aviões e helicópteros que já havia conseguido o exílio das gaviotas e pelicanos o deteve” (CP, p.120)

E, após muito tempo, sem trocar palavras com o poeta, Mário teve seu derradeiro diálogo com o sábio, que mostrou o caminho de diversas verdades que trouxeram grandes mudanças na vida do jovem carteiro,

- Don Pablo (...)
- ¿Mario?
- Sí, don Pablo. El poeta extendió el flácido brazo pero el cartero no notó su oferta en esse juego de contornos sin volúmenes.
- Acércate, muchacho.¹⁴¹ (CP, p. 127)

O jovem comentou que não conseguiu vir antes pois os soldados só deixavam passar o médico. Mário estava muito preocupado, primeiro por não saber como estava seu amigo, e agora por ver e realmente compreender a gravidade da situação. Nesse jogo de perguntas e respostas entre Mário e Neruda, o poeta mais uma vez traz o jogo do empréstimo de outros textos para responder às questões de Mário. Agora recorre a Shakespeare, em duas peças muito famosas, *Hamlet* e *Romeu e Julieta*. Ambas as citações são sobre morte e sofrimento. Em Skármeta, fica assim visível a relação de sofrimento e poeticidade que, mesmo próximo da morte, a personagem de Neruda deseja passar,

- Sepulturero es una buena profesión, Mario. Se aprende filosofía. (...)
- ¿Es grave lo que tiene, don Pablo?
- Ya que estamos en Shakespeare, te contestaré como Mercurio cuando lo ensarta la espada de Tibaldo.” La herida no es tan honda como un pozo, ni tan ancha como la puerta de una iglesia, pero alcanza. Pregunta por mí mañana y verás qué tieso estoy¹⁴². (CP, p. 128)

¹⁴¹ “– Dom Pablo [...] – Mário? – Sou eu, dom Pablo. O poeta estendeu o braço flácido, mas o carteiro não notou sua oferta nesse jogo de contornos sem volumes. – Chega mais perto, rapaz” (CP, p. 121)

¹⁴² - Coveiro é uma boa profissão, Mário. Lembra quando Hamlet está enredado em suas elocubrações e o coveiro o aconselha: “Vai procurar uma moça robusta e deixa de asneiras”? [...] - É grave isso que o senhor tem, dom Pablo? - Já que estamos em Shakespeare, vou responder a você como Mercúrio, quando a espada de Teobaldo o atravessa. “A ferida não é tão funda como um poço, nem tão larga como uma porta de igreja, mas chega perto. Pergunta por mim amanhã e verás quão teso estarei” (CP, p.122;123). Atentemos para o detalhe que na tradução para o português a tradutora Beatriz Sidou fez modificações do original.

Neruda sabe que a morte é iminente, que não há o que ser feito, e, em seus devaneios febris, retoma textos consagrados para mais uma vez ensinar ao carteiro, a poeticidade das palavras. Mário pergunta a Neruda se este sabe o que está acontecendo, e o poeta responde que Matilde tenta esconder as notícias, mas ele afirma que tem um rádio portátil embaixo do travesseiro, que o deixa a par de toda a situação do país. Neruda deseja ir à janela e ver o mar, mas Mário não quer levá-lo pois teme que algo aconteça. Ao chegar à janela, o poeta avista a ambulância. Mário explica a Neruda que Matilde o levará para um hospital em Santiago, mas o poeta não quer Santiago, não quer hospital, o poeta quer o mar, “- en Santiago no hay mar. Sólo sastres y cirujanos.¹⁴³” (CP, p. 130)

O poeta desejava que Mário lhe dissesse uma boa metáfora, mas o menino estava mais preocupado com a saúde do poeta e em lhe contar o que havia lido nos telegramas, do que em criar metáforas:

- Bueno; hoy han llegado más de veinte telegramas para usted. Quise traérselos, pero como la casa estaba rodeada me tuve que devolver. Usted me perdonará lo que hice pero no había outro remedio.
- ¿Qué hiciste?
- Le leí todos los telegramas, y me los aprendí de memoria para poder decírselos.
- ¿De dónde vienen?
- De muchas partes¹⁴⁴. (CP, p. 130;131)

Os telegramas eram do México, Suécia, e outros países que ofereciam asilo político para Neruda e Matilde. Mário recitava um por um ao poeta, mas infelizmente Neruda estava queimando em febre e toda a doença, o fervor dos acontecimentos, a emoção, tudo reunido naquele momento, o deixavam delirante: “sus labios que eran

¹⁴³ “- em Santiago não existe mar. Só alfaiates e cirurgiões” (CP, p.124).

¹⁴⁴ - Bom. Hoje chegaram mais de vinte telegramas para o senhor. Eu quis trazê-los, mas como a casa estava rodeada, tive de voltar. O senhor perdoará o que fiz, mas não havia outro remédio. - O que você fez? - Li todos os telegramas e decorei para poder dizer-lhe. - E de onde vêm? - De muitos lugares. (CP, p. 125)

la casa de las palabras [...] ya se dejaban mojar dichosamente por esa misma agua que un día había rajado el ataúd de su padre”¹⁴⁵ (CP, p. 132). O poeta estava morrendo, as palavras não vinham mais à boca. Mário sentia que estava perdendo seu grande amigo, mas antes que a alucinação tomasse conta do poeta, ele recitou um trecho do poema *Solilóquio nas ondas*, do livro *Jardim de inverno*,

Yo vuelvo al mar envuelto por el cielo,
el silencio entre una y otra ola
establece un suspenso peligroso:
muere la vida, se aquieta la sangre
hasta que rompe el nuevo movimiento
y resuena la voz del infinito¹⁴⁶. (CP, p. 132)

Skármeta em seu livro, *Neruda por Skármeta*, comenta a visão depressiva e angustiante que o mar tem para o poeta nessa fase final da vida, pois, atormentado com a doença, o isolamento em Paris e a crise política, o poeta só acredita em um mar, o Pacífico, em frente à sua casa de Ilha Negra: “abalado por essa aliança íntima entre Neruda e o mar, opto, no final do meu romance, por fugir por um instante do tom coloquial e faço meu Neruda recitar os versos que fazem a cortina cair” (SKÁRMETA, 2005, p. 75). O mar trouxe e o mar leva, o mar é o caminho para o céu, *morre a vida*, mas *ressoa a voz do infinito*, o poeta está partindo, mas a sua poesia ecoará para sempre, no infinito. Após dizer essa estrofe do poema, o poeta cai. Mário segura-o e pede, implora ao poeta para que não morra. Mas no dia 23 de setembro de 1973, na Clínica Santa Maria, em Santiago, o poeta faleceu. Foi velado entre os escombros da casa da capital, pois esta havia sido saqueada e os vidros

¹⁴⁵ “Seus lábios que eram a casa das palavras e já se deixavam molhar ditosamente por essa mesma água que um dia havia fendido o ataúde de seu pai” (CP, p. 126)

¹⁴⁶ *Eu volto ao mar envolto pelo céu, /o silêncio entre uma e outra onda/estabelece um suspense perigoso:/morre a vida, se aquieta o sangue/até que rompe o novo movimento/e ressoa a voz do infinito.* (CP, p. 127)

destruçãdos. A noite de primavera estava fria, o silêncio tomava conta do velório. No dia seguinte houve um sol discreto, o cortejo era grande e “las tropas con sus bayonetas caladas bordearon la marcha alertas¹⁴⁷” (CP, p. 134).

Mário soube da morte do poeta pela televisão, Rosa, Beatriz e até o próprio Pablo Neftalí, contagiados pelo silêncio do jovem, deixaram-no em paz. A tristeza, a solidão, o silêncio eram muito grandes para o carteiro. Durante a noite não conseguia dormir. As horas transcorriam e apenas o vazio tomava conta dele naquela noite. Pelas cinco da madrugada ouviu carros frearem diante da porta, foi à janela e um homem fez sinal para que saísse,

- ¿Usted es Mario Jiménez? – preguntó el hombre de bigotes.
- Sí, señor.
- ¿Mário Jiménez, de profesión cartero?
- Cartero, señor. (...)
- ¿Nacido el siete de febrero de 1952?
- Sí, señor. (...)
- Bien. Tiene que acompañarnos¹⁴⁸. (CP, p.136).

Mário questiona os homens por qual razão, por que motivo o estão levando. Eles apenas respondem que ele não precisa temer, só irá responder algumas perguntas e depois voltará para casa. Avisaram o jovem que era uma diligência de rotina. Um dos homens indicou um dos carros a Mário. O carteiro conseguiu ver pela janela de um dos carros o Dep. Labbé. Quando entrava no veículo indicado, ele ainda conseguiu escutar o locutor anunciando que, “las tropas habían ocupado la

¹⁴⁷ “As tropas alertas, com suas baionetas caladas, cercavam a marcha” (CP, p.129).

¹⁴⁸ “- Você é Mário Jiménez? – perguntou o de bigode. – Sou, sim senhor. – Mário Jiménez, profissão carteiro? – Cartero, sim senhor. [...] – Nascido em 7 de fevereiro de 1952? – Sim, senhor. [...] – Bem. Você nos acompanha. (CP, p.131)

editorial Quimantú, y que habían procedido a secuestrar la edición de varias revistas, tales como *Nosotros los chilenos*, *Paloma* y *La Quinta Rueda*¹⁴⁹ (CP, p.137).

O livro de Skármeta termina com Neruda morto, Allende morto, Mário desaparecido. Em virtude da situação no Chile na época do golpe, e o Deputado Labbé em um dos carros, às cinco horas da manhã, podemos afirmar que Mário como muitos outros chilenos foram arrancados de suas casas para perguntas de rotina e nunca mais voltaram, pois foram torturados e mortos pela ditadura de Pinochet. Como afirma Skármeta em *Neruda por Skármeta*, “o poeta morreu em 1973, dez dias depois do golpe militar que acabou com a vida de Salvador Allende e, por muitos anos com a liberdade no Chile. Num doloroso sincronismo morriam o poeta e a democracia” (SKÁRMETA, 2005, p. 21).

¹⁴⁹ “As tropas haviam ocupado a editora Quimantú e que haviam começado a sequestrar [recolher] a edição de várias revistas subversivas, tais como *Nosotros los chilenos*, *Paloma* e *La Quinta Rueda*” (CP, p.132).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura nos permite conhecer novas culturas, novas ideias, vivenciar novas experiências através da leitura de romances, aventuras, fábulas, contos. A poesia nos ensina, como afirma Carlos Felipe Moisés, “a ver como se víssemos pela primeira vez” (p.14, 2007), nos abre novos olhares sobre coisas conhecidas e desconhecidas. O estudo da obra *O carteiro e o poeta* de Skármeta permitiu-nos unir o romance e a poesia, em um cronótopo cheio de simbologias significativas para a compreensão da obra. A praia e o mar, a juventude e a paixão, a poesia e a política são elementos que fizeram parte da narrativa e refletiram a necessidade de um jovem de buscar uma verdade, uma nova perspectiva que geminava dentro dele, e que com o despontar da poesia nerudiana, consegue florescer para uma nova descoberta. É através do conhecimento da poesia nerudiana e da convivência com o poeta que temos um Mário politizado, mais maduro e sensível ao mundo a sua volta.

Todas as obras de Skármeta não foram analisadas para a produção desta pesquisa, mas algumas foram lidas, como já exposto anteriormente (item 3.2), pois trazem em sua escrita questões relacionadas ao íntimo, à necessidade de sempre os personagens estarem em busca de uma verdade. As verdades encontradas pelos protagonistas de Skármeta são diversas, mas sempre buscadas através de aventuras. Por exemplo, em *Um pai de cinema* (2011), o protagonista, chamado professor, vive algumas aventuras e, em cada uma delas, descobre uma verdade: em uma ida ao bordel da cidade, encontra seu pai desaparecido com um bebê que o pai diz ser seu irmão. Essa é uma das várias aventuras vividas pela personagem, e que sequencialmente vão dando origem a novas aventuras e descobertas. Nos outros livros de Skármeta, como *O dia em que a poesia derrotou um ditador* e *Não*

foi nada, também encontramos estes elementos de aventura e descoberta da verdade.

O que podemos supor, então, é que a vasta obra narrativa de Skármeta pode ser analisada pelas características da sátira menipéica propostas por Mikhail Bakhtin, que utilizamos como base para a de romance *O carteiro e o poeta*. Isso nos permite fazer uma pesquisa mais aprofundada da obra de Skármeta, utilizando como fundamentação teórica principal as teorias de Mikhail Bakhtin sobre as características da sátira menipéica, evidenciando uma possível regularidade na trajetória de herói – aventura – descoberta de verdades.

A percepção final da narrativa analisada é de interrogação: o que aconteceu com Mário? O final aberto do romance propicia ao leitor a possibilidade de idealizar finais. Vejamos, se Mário não tivesse sido levado pelos homens naquela madrugada, logo após o golpe militar e a morte de Neruda, o que poderia acontecer com o protagonista? São inúmeras as perguntas e respostas, mas percebemos que Mário deveria desaparecer no final, pois a política e a democracia sofreram um golpe (morte de Salvador Allende – ditadura de Pinochet); a poesia acabava de morrer (morte de Neruda); e o sonho estava terminado (sequestro de Mário). Percebemos a tríade formada por Skármeta ao apresentar no final da narrativa esses elementos, e, mais ainda, Mário deixando de ser apenas um personagem, para se tornar símbolo da perda do sonho chileno de um novo tempo político. Assim, as pedaladas de Mário em busca de verdades fizeram com que a personagem descobrisse e aprendesse inúmeras coisas novas, amadurecesse. Essas aventuras vividas justificam a nossa escolha pela utilização da terceira característica da sátira menipéica – as aventuras do herói em busca da verdade como característica central. Além dela, é claro que, procuramos destacar algumas outras características muito

presentes neste romance: a publicística atualizada, como podemos perceber, ao longo do romance, a história política servindo de pano de fundo para a narrativa; os gêneros intercalados, com a inserção de poemas de Pablo Neruda, e citações sobre outros autores em diálogos travados entre Mário e Neruda. As “últimas questões”, os diálogos no limiar, também são características presentes no romance, como já exposto, demonstrados através dos diálogos do carteiro com o poeta, quando o herói questiona o sábio, e este fica silenciado.

O diálogo funcionou dentro da narrativa como o fio condutor das descobertas do protagonista, que lhe permite compreender e propor novas ideias, descobrir novas sensações, visualizar novas possibilidades. O diálogo se torna uma porta para outra esfera que leva o protagonista a novas descobertas e visualizações das verdades aprendidas. Descrevemos qual o significado de diálogo, retórica, discurso. Utilizamos, para compreender os diálogos de Mário e Neruda, algumas questões do diálogo socrático, tais como a síncri e a anácri, no diálogo dos protagonistas. Partindo das definições de dialética, retórica, discurso e diálogo, apresentadas e contextualizadas ao longo da discussão sobre a importância do diálogo para a descoberta da verdade na narrativa de Skármeta, percebemos que os atos de anácri e síncri realizados por Mário e Neruda vão além da busca por uma verdade escondida e não sabida: desponta um processo de profunda amizade entre ambos, a partir do diálogo que traz mudanças à personalidade e à vida do personagem-herói Mário Jiménez.

Assim, dividimos à análise da obra em três partes. Antes da análise nos detivemos na contextualização histórica que se faz importante para a compreensão do romance, a história da literatura chilena, englobando nestas breves biografias de Pablo Neruda e Antônio Skármeta, e ao embasamento teórico. No primeiro capítulo

de análise da obra apresentamos a primeira e a segunda aventuras de Mário, que denominamos pedalada, pois, como carteiro, tinha que pedalar sua bicicleta Legnano, para entregar a correpondência do poeta. A primeira aventura (pedalada) foi encontrar um emprego e a descoberta de que o poeta Pablo Neruda seria o receptor da correspondência diária. A segunda aventura (pedalada) foi a de conseguir um autógrafo do poeta.

No segundo capítulo de análise apresentamos a terceira e a quarta pedaladas de Mário. Na terceira pedalada temos o primeiro grande diálogo entre o carteiro e o poeta. Neste diálogo são descobertas várias verdades pelo carteiro e também são abertas novas possibilidades de visões de mundo para o poeta. Na quarta pedalada, o protagonista Mário descobre o amor em Beatriz Gonzáles, declama metáforas para ela e também poemas de Neruda.

Já no terceiro capítulo de análise, apresentamos a quinta e a sexta pedaladas de Mário, nas quais ele descobre o sexo, o casamento, filhos e política, além é claro, de aflorar seu desejo de ser poeta. Neste momento da narrativa, Mário passa um tempo sem o poeta Neruda, como se fosse um momento de maturação, no qual o protagonista processa tudo o que foi aprendido, trocado, percebido e descoberto nas conversas com o poeta, para amadurecer e crescer como homem e poeta.

No capítulo final, que denominamos de a pedalada final de Mário, a sétima pedalada, comentamos o final de tudo que se aproxima: o golpe militar e a morte do presidente eleito Salvador Allende, ou seja a morte da democracia; também ocorrem a morte do poeta Pablo Neruda, com a qual morre a poesia, e o desaparecimento (sequestro com possível morte) de Mário, ou seja o sonho de um país renovado e livre.

Percebemos, ao final desta análise, que uma das possíveis leituras para a interpretação da obra *O carteiro e o poeta*, é o fato de que a poesia e o diálogo servem como fios condutores para a descoberta de verdades pelo protagonista, para que este vivencie situações e experimentações filosófico-ideológicas que transformarão sua forma de pensar e de ver o mundo. De compreender as ações ao seu redor e o todo. Experimentações que levam Mário ao amadurecimento e ao envolvimento com o meio em que vive, com a descoberta de si mesmo e de sua relação com o mundo.

O romance de Skármeta nos mostra, além de diversas poesias, um cronotopo altamente simbólico, a verdadeira amizade entre um jovem carteiro e um velho poeta. Evidenciamos assim, neste trabalho, a relevância da literatura chilena, não somente no âmbito da poesia, modalidade na qual foi ganhadora de dois Prêmios Nobel de Literatura, mas no romance. A experiência de Antônio Skármeta é, portanto, extremamente relevante: sua a relação com a literatura chilena e mundial, e o impacto desta literatura no contexto literário nacional brasileiro, no qual a literatura chilena é pouco ou quase nada difundida e a sua relevância na construção literária moderna.

REFERÊNCIAS

ANNAS, J. **Platão**. Trad. Marcio de Paula S. Hack. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Antonio Skármeta. Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/skarmeta.htm>> Acesso em 01/12/12

Antonio Skármeta y La torre de papel. La Nacion, 04 de fevereiro de 2000. Disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/192250-antonio-skarmeta-y-la-torre-de-papel> > Acesso em: 26/12/12

ARISTOTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Junior. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Trad. Maria Appenzeller. 9ª ed. São Paulo: Papyrus, 2011.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKTHIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. 6ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Boom latino-americano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1190320-boom-latino-americano-faz-50-anos-e-esta-no-centro-da-feira-do-livro-de-guadalajara.shtml>> Acesso em 20/01/2013

Boom latinoamericano. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Boom_Latino-americano > Acesso em: 20/01/2013

BONNICI, T. ZOLIN, L. **Teoria Literária** – abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.

BRASIL, U. **Antonio Skármeta conta história de anônimos que lutaram contra Pinochet**. O Estado de São Paulo, 10 de setembro, 2012. Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,antonio-skarmeta-conta-historia-de-anonimos-que-lutaram-contr-pinochet,928581,0.htm> > Acesso em: 10/12/12

CANDIDO, A. **Na sala de aula** – caderno de análise literária. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHARAUDEAU, P. MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.

CHEVALIER, J. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

CONTARDO, O. **Prêmio Planeta 2003: Planeta Skármeta**. El Mercurio, 26 outubro de 2003. Disponível em: < <http://www.letras.s5.com/skarmeta011103.htm> > Acesso em 01/12/12

CORTÁZAR, J. **Neruda entre nosotros.** Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/critica/cortazar.html> > Acesso em: 26/12/12

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto.** 2ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

Doze trabalhos de Hércules. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Doze trabalhos de H%C3%A9rcules](http://pt.wikipedia.org/wiki/Doze_trabalhos_de_H%C3%A9rcules) > Acesso em 18/05/2013.

FARACO, C, TEZZA, C, BRAIT, E, RONCARI, L, BERNARDI, R. **Uma introdução a Bakhtin.** Curitiba: Hatier, 1988.

FÉRNANDEZ, F. **Es pésimo para una democracia que se hagan homenajes a dictadores.** Disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/1536318-es-pesimo-para-una-democracia-que-se-hagan-homenajes-a-dictadores> > Acesso em: 25/12/12.

FOCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

Gael García y "No": "Algunos cuando imitan acento chileno suenan ridículos" Disponível em: < <http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/11/03/567862/gael-garcia-sobre-no-algunos-cuando-imitan-el-acento-chileno-suenan-ridiculos.html> > Acesso em: 25/12/12

GALEANO, E. **Memórias do fogo.** Vol 3. O século do vento. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GANCHÓ, C. **Como analisar narrativas.** Série Princípios. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

GOETHE, J.W. **Escritos sobre literatura.** Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

GREENBLATT, S. **O novo historicismo: ressonância e encantamento.** Vol 04.nº08. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, 1991. P.244-261.

HARTMAN, G. **A voz da lançadeira in O discurso da poesia.** Revista Poétique. P. 29-52.Coimbra: Livraria almedina, 1982.

História do Chile. Disponível em: < www.historianet.com.br > Acesso em 10/12/12

História do Chile. Disponível em: < www.ciberamerica.org > Acesso em 10/12/12

História do Chile. Disponível em: < www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/chile/historia-do-chile.php > Acesso em 01/12/12

IMBERT, E. **Historia de la literatura hispanoamericana.** Buenos aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.

JAPIASSÚ, H. MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia.** 3ª ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2001.

JENNY, L. **O poético e o narrativo in O discurso da poesia.** Revista Poétique. P.95-109.Coimbra: Livraria almedina, 1982.

KANNAENBERG, V. Jornal Zero Hora, 28/08/2012. **Leia entrevista com o chileno Antonio Skármeta, patrono da Feira do Livro de Santa Cruz. Escritor revelou interesse na obra de Erico Verissimo e em autores gaúchos da nova geração.** Disponível em: < <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2012/08/leia-entrevista-com-o-chileno-antonio-skarmeta-patrono-da-feira-do-livro-de-santa-cruz-3867657.html> > Acesso em: 10/12/12

Mito de Afrodite. Disponível em: < <http://comunidade.sol.pt/blogs/Medeia/default.aspx> > Acesso em 02/01/13

MOISÉS, C. **Poesia & Utopia** – sobre a função social da poesia e do poeta. Coleção Ensaios Transversais nº 35. São Paulo: Escrituras, 2007.

MONTES, H. **Breve Historia de la Literatura Chilena.** Santiago: Zig-Zag, 2009.

MONTES, H. ORLANDI, J. **Historia de la literatura chilena.** Santiago: Editorial del pacifico: 1955.

MOTTER, M.L. **O carteiro e o poeta: a força da poesia.** Comunicação & Educação, nº 08. São Paulo: jan/abr, 1997. p. 83-89.

MUÑOZ, H. **A Sombra do ditador** – memórias políticas do Chile sob Pinochet. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

NERUDA, P. **Igumas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos.** Revista Mapocho, tomo II, número 03, p.180-182, 1964. Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/critica/reflexionesneruda.html> > Acesso em 26/12/12

NERUDA, P. **Confesso que vivi.** Trad. Olga Savary. 16ª ed. São Paulo: Difel, 1983.

_____. **Cem sonetos de amor.** Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Antologia Poética.** Trad. Eliane Zagury. 7ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.

_____. **La poesía no habrá cantado em vano** – Discursos de Neruda con ocasión del Premio Nóbel de Literatura, 1971. Santiago: LOM, 2001.

Os doze trabalhos de Hércules. Disponível em: < <http://www.historiamais.com/hercules.htm> > Acesso em 17/05/2013.

REIS, C. LOPES, A. **Dicionário de teoria da narrativa.** Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Y. **A análise da narrativa** – o texto, a ficção e a narração. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SAMOYALT, T. **A Intertextualidade.** Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SANCHES, M. **Os territórios nada estreitos da nova literatura chilena.** Disponível em: < <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=1332897&tit=Os-territorios-nada-estreitos-da-nova-literatura-chilena> > Acesso em: 05/01/2013.

SCHERER, F. **Por amor a las letras**. La Nacion, 28 de maio de 1998. Disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/98128-por-amor-a-las-letras> > Acesso em: 26/12/12

SCORSOLINI-COMIN, F, SANTOS,M.A. **Poesia mediada: dialogismo, linguagem e comunicação no filme 'o carteiro e o poeta'**. REC Revista eletrônica de comunicação. Ed 04. Jul/Dez 2007.

SHAKESPEARE, W. **Venus and Adonis**. Disponível em: < http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1444413&pageno=1 > Acesso em 02/01/13

SKÁRMETA, A. **Antonio Skármeta por si mismo**. Revista Mensaje, maio de 1983. Disponível em: < <http://www.letras.s5.com/docuskarmeta1.htm> > Acesso em 01/12/12

SKÁRMETA, A. **Neruda por Skármeta**. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)**. 11ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

_____. **Ardente paciência**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Um pai de cinema**. Trad. Luís Carlos Cabral. São Paulo: Record, 2011.

_____. **Não foi nada**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Record, 1997.

_____. **O dia em que a poesia derrotou um ditador**. Trad. Luís Carlos Cabral. São Paulo: Record, 2012.

SOUZA, A. **Transposição midiática do livro Ardente Paciência de Antônio Skármeta, para o filme O carteiro e o poeta de Michael Radford**. Revista Scripta Alumni, nº08. Uniandrade, 2012. Páginas 92-102.

TEIXEIRA, I. **New Historicism**. Revista Cult. Dezembro, 2008, p.33-35.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. p.95-123. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TOMACHEVSKI, B. **Temática in Teoria da literatura formalistas russos**. Rio Grande do Sul: Globo, 1976.

Venus and Adonis, mid- or late 1630s. Peter Paul Rubens (Flemish, 1577–1640). Disponível em: < <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.162> > Acesso em 02/01/2013

VRIES, A. de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1974

WAUGH, P. **Metafiction**. London: New Accents, 1984.