

LUÍS DA BAVIERA E *LOHENGRIN*: IMBRICAÇÃO DE SIGNIFICADOS E DESBRAVAMENTO DE REALIDADES

Dionei Mathias (UFSM)¹ 

RESUMO: Este artigo pretende analisar o processo de constituição de significados e a função da estrutura comunicativa do poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" de Luis Cernuda, publicado em 1962, na coletânea *Desolación de la Quimera*. O aparato heurístico proposto por Greimas servirá de base para analisar as diferentes isotopias existentes no poema e assim compreender melhor os exercícios de cognição imbricados nas palavras e suas realidades.

PALAVRAS-CHAVE: Luis Cernuda. "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*". Constituição de sigficados. Estrutura comunicativa.

ABSTRACT: This structure of the poem "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" by Luis Cernuda, published in the collection *Desolación de la Quimera*, in 1962. The heuristic apparatus article aims to analyse the process of meaning constitution and the function of the communication provided by Greimas will serve as the basis to analyse the different isotopies existent in the poem and to thus better understand the cognition exercises imbedded in the words and their realities.

KEYWORDS: Luis Cernuda. "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*". Meaning constitution. Communication structure.

INTRODUÇÃO

Luis Cernuda figura entre os poetas mais importantes da literatura hispânica do século XX. Isso se vê na recepção de sua obra cuja versatilidade e complexidade vem intrigando muitos críticos nas últimas décadas. Essa complexidade se mostra, por exemplo, em uma pergunta central do poema a ser analisado neste artigo, "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" da coletânea *Desolación de la Quimera*. Qual é a função da contemplação narcisista no poema? Romero (1983, p. 549) interpreta o mito como definição e percepção de alteridade; Ester Virkel (1968/69, p.81) o entende como

¹ Professor Adjunto (Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – UFSM, Santa Maria, Brasil).
Email: dioneimathias@gmail.com
Endereço lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=W1880163>

consciência em que se reproduz a fluência psíquica; Picard (1994, p. 114) sugere que se trata de "uma busca identitária, um processo de afirmação e de comunicação de sua própria verdade" e Jiménez-Fajardo (1978, p. 136), por fim, o vê como "fuga deste mundo". Todas essas interpretações são plausíveis e verificáveis no poema, mostrando assim que não há uma resposta única que abarque e compreenda todas as dimensões do poema.

O que se propõe aqui é o intento de mostrar novos matizes do poema e oferecer uma leitura alternativa, levando em consideração os planos de significação e comunicação imbricados no poema. Esta análise não pretende nem pode ser definitiva, porquanto a natureza versátil e aberta do poema não o admite.

A fortuna crítica da obra cernudiana é amplíssima, em particular, a recepção do poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", que despertou e continua despertando um imenso interesse entre críticos de todas as nacionalidades. Alguns desses trabalhos são de grande valia para uma primeira aproximação à obra de Luis Cernuda. Entre eles se encontram o complexo ensaio de Manuel Ulacia (2002, p. 140-52), a excelente análise de John C. Wilcox (1989, p. 181-204) - ambos se concentram exclusivamente no poema a ser analisado – assim como a coleção de ensaios publicada pela universidade francesa de Limoges (1994), que se dedica exclusivamente à discussão da coletânea *Desolación de la Quimera*.

"Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" é um poema que numa primeira leitura parece relativamente simples no que concerne a seu conteúdo e suas técnicas de expressão. Sua complexidade se revela somente num segundo instante, quando se intenta compreender a lógica imanente aos pensamentos encenados.

CONSTITUIÇÃO DE SIGNIFICADOS

O poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" ainda não fazia parte da terceira edição de *La Realidad y el Deseo*, publicada em 1958, em que já apareciam oito poemas da coletânea que mais tarde seria intitulada de *Desolación de la Quimera* (VILLENA, 2003, p. 137). "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" foi escrito em dezembro de 1960 (VILLENA, 2003, p. 167) e publicado, pela primeira vez, na primeira edição de *Desolación de la Quimera* editada por Joaquín Mortiz na Cidade do México, no ano de

1962 (VILLENA, 2003, p. 58). O poema ocupa a 17ª posição nessa edição, precedido pelo poema "Dos de Noviembre" e seguido por "Supervivencias Tribales en el Médio Literário", "El Poeta y la Bestia" e "Animula, Vagula, Blandula", todos escritos em dezembro de 1960, com exceção de "Dos de Noviembre", escrito em novembro do mesmo ano. Como essa edição ainda foi corrigida pessoalmente por Cernuda (VILLENA, 2003, p. 38), antes de sua morte repentina em novembro de 1963 (VILLENA, 2003, p. 40), adotar-se-á para esta análise a versão editada por Villena, que reproduz a edição princeps de 1962 (VILLENA, 2003, P. 137).

O título do poema aponta a um contexto histórico bastante específico. O rei Luis II da Baviera nasceu em 1845 e morreu em 1886, sob circunstâncias extremamente misteriosas, que até hoje não puderam ser completamente esclarecidas. Em vida, foi um grande mecenas e amante da arte, deixando construir numerosos palácios e despendendo quantias exorbitantes para investir em obras de arte. Sua grande obsessão foi Richard Wagner a quem convocou à sua corte quando de sua coroação (HEIßERER, 2003, p. 31) e a quem possibilitou a composição e apresentação de numerosas e caríssimas óperas.

Seu amor pela arte e, sobretudo, os enormes dispêndios decorrentes de sua obsessão acabaram provocando uma série de desavenças entre o rei e seus ministros, causando seu destronamento e indiretamente também a subsequente morte do monarca (HEIßERER, 2003, p. 112). Já em vida, Luis II tornou-se um mito, difundido não somente na Baviera, mas em toda Europa, como mostra a enorme admiração que inspirou em autores como George, Verlaine, Apollinaire e muitos outros (HEIßERER, 2003, p. 124-127). Luis de Baviera se transformou em símbolo de rei-artista a quem repugna a mediocridade dos deveres oficiais e a quem exalta, única e exclusivamente, a arte. Por consequência, o protagonista do poema, se for possível denominá-lo dessa forma, é uma personagem que se vê confrontada com a hostilidade da sociedade circunstante, mas que, não obstante, defende a arte com todo seu poder, transformando-a em prioridade incontestável.

Lohengrin, por outro lado, é o título de uma das primeiras óperas compostas por Wagner, estreada em Weimar, no ano de 1850 (PAHLEN, 2000, p. 413). Sua trama trata do misterioso cavaleiro do Santo Graal, Lohengrin, que, montado num misterioso cisne, vai libertar a jovem Elsa da suspeita de fratricídio. Lohengrin e Elsa se apaixonam e

decidem casar-se, sendo que a única condição imposta por Lohengrin é que Elsa não lhe pergunte de onde veio, no dia de seu casamento. Atormentada por sua curiosidade, Elsa acaba verbalizando a pergunta proibida e descobre que Lohengrin é um cavaleiro do Santo Graal. Por conseguinte, Lohengrin tem de abandoná-la, porquanto já não pode mais ficar entre os mortais, depois da descoberta de sua verdadeira identidade (WAGNER, 1999).

No poema de Cernuda, encontra-se uma série de alusões à ópera, mas estas serão analisadas detalhadamente mais adiante. Aqui cabe ressaltar a importância que tiveram Wagner e sua obra *Lohengrin* na vida do rei Luis II da Baviera. Em dezembro de 1866, Luis II escreve a Cosima von Bülow: "...eu somente nasci verdadeiramente quando ouvi Dele pela primeira vez, no dia em que ouvi pela primeira vez *Lohengrin*, eu comecei a viver. A Senhora pode imaginar que a minha hora chegará, quando Ele estiver no além" (HEIBERER, 2003, p. 25)². Para Luis II, *Lohengrin* representou uma iniciação mítica que lhe permitiu aceder aos segredos da arte e de um mundo ideal cuja essência divergia completamente de sua realidade cotidiana. Esse processo de iniciação e de acesso a uma verdade mais profunda é o que Cernuda busca recriar e encenar em seu poema.

"Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" certamente é um dos poemas mais extensos em toda obra de Luis Cernuda, ainda assim seu conteúdo não apresenta uma estrutura semântica ou argumentativa que facilite uma segmentação clara e com contornos nítidos, antes, trata-se de um poema que evoca um fluxo musical em que as transições desvanecem e se confundem num todo, simbolizando um microcosmo anímico. Para facilitar a análise das isotopias (GREIMAS, 1971), não obstante, queremos dividi-lo em três segmentos: o reino exterior (versos 1 a 45), o reino interior (versos 46 a 90) e o reino exterior (versos 91 a 108). Essa divisão tripartite facilita a reconstrução do processo anímico, desencadeado pela música no rei.

Na primeira parte do poema, denominado aqui para fins heurísticos de reino interior, descreve-se o rei, o ambiente onírico em que se encontra ao ouvir *Lohengrin*, a

² "[...]ich ward erst wahrhaft geboren als ich zuerst von Ihm hörte, am Tage, da ich *Lohengrin* zuerst hörte, begann ich zu leben. Sie können sich denken, dass meine Stunde schlägt, wenn Er hinüber ist" (HEIBERER, 2003, p. 25).

sociedade que o importuna e o palácio que lhe serve de refúgio. O leitor ainda não tem acesso à alma do rei, já que a perspectiva se restringe ao mundo exterior.

A primeira isotopia que pode cristalizar-se é a isotopia do ambiente onírico. Esse ambiente é caracterizado pela recorrência do sema [solidão], presente em "dos tonos", "penumbra" (v. 1), "sombras la sala de auditorio nulo" (v.10) e "solo asiste" (v. 11), do sema [refinado], intrínseco a "oro", "granate" (v. 2), "com iris perlado riela en notas" (v. 9), "palco real" (v. 11) e "ascua litúrgica, una amada leyenda" (v. 27)³ e do sema [enigmático], inerente a "caverna mágica" (v. 3), "fuente escondida" (v. 6), "criaturas ¿de qué naturaleza?" (v. 4), "gruta luminosa" (v.14). Característico para essa isotopia é a imagem da corrente melodiosa, criada pela música. A imagem do rio e o sema [fluente] recorrem em vários sintagmas como "lenta fluye" (v. 6), "crespa", "su caudal agita" (v. 7), "estremeciendo" (v. 8), "riela en notas" (v. 9) e já antecipam na primeira parte a imagem da música como fonte de contemplação narcisista a que se aludirá mais claramente na segunda parte do poema.

Sumamente importantes para a constituição do ambiente onírico são os elementos de sinestesia⁴ introduzidos nos primeiros versos. O uso dessa figura retórica indica o início de um processo introspectivo numa alma que ainda vaga entre um mundo exterior e outro interior. O metaforismo acentua o refinamento do ambiente. A aposição "destellar de algún oro" (v. 2) se refere a "solo dos tonos" (v. 1). O *tercium compartionis* que apresentam é o modo repentino - do reluzir do ouro e da emissão de um som. "La caverna mágica" (v. 3) e "la gruta luminosa" (v.14) são metáforas para o cenário, com o qual compartilham uma espécie de entrada com contornos que podem ser claramente divisados e um alargamento ao fundo que permanece oculto ao espectador, evocando assim o aspecto misterioso. "Manando de sus voces música" (v. 5) e "el brotar melodioso" metaforicamente significam o cantar; o que têm em comum é a emissão ou erupção de algo de seu interior invisível (a água da fonte, a planta da terra e a voz da boca). A aposição "ascua litúrgica", por fim, se refere ao palco, ou seja, ao conteúdo da ópera. Como a brasa litúrgica, a ópera se encontra num receptáculo que, nesse caso seria o palco; ambos parecem representar oferendas a uma ara divina para

³ Os sememas "ascua litúrgica" também contém o sema [sagrado].

⁴ Um som pode romper o silêncio, mas não a penumbra, e a estridência pode ser aguda, mas não de cor grená.



conjurar a um deus que ajude a dar acesso a um mundo metafísico. O plano metafórico, além de implicar uma expansão semântica, intensifica a solidão, o refinamento e o enigmático, elementos presentes no ambiente onírico em que se encontra o rei.

A segunda isotopia é a isotopia do rei. O monarca é caracterizado pela recorrência do sema [refinado], implícito a “esculpido”, “pelliza de martas” (v. 15), “negro pelo” e “ojos sombríos (v. 13), “blancura”, “seda” (v. 16) e “biombo benéfico” (v. 35), e do sema [semidivino] inerente ao semema “elfo” (v.11) e aos sintagmas “un elfo corre libre los bosques” (v. 36) e “la soledad y el sueño le ciñen su única corona”(v. 45). Os versos 43, 44 e 45, além de sugerirem que o rei é um semideus, também enfatizam sua excentricidade, ou seja, a recusa, por sua parte, das normas vigentes e impostas pela sociedade. Ao mesmo tempo, a figura do rei contém o sema [poderoso] que se manifesta em “el poder le permite” (v. 23) e “las voces a su orden concertadas”(v. 24). Seu refinamento e sua natureza semidivina sugerem que o monarca incorpora uma certa congenialidade com o mundo metafísico a que a música pode conduzi-lo, concentrando em si, ao mesmo tempo, o poder necessário para dispor que se lhe presente a ópera wagneriana, oculto na solidão e obscuridade de seu palco. A música desencadeia em sua alma um processo que poderia resumir-se com a junção paradoxal de razão e enigma (v. 12, v. 23). O rei dá razão⁵ das emoções despertadas pela música por meio de sua fisionomia, no entanto, esses indícios permanecem um enigma cuja solução pode alcançar-se somente através do poema.

A música, como já foi indicado, tem o poder de transportá-lo a um mundo metafísico superior. Essa ideia é corroborada pela recorrência do sema [fascinado], presente nos sintagmas “pasma friolento” (v. 14), “ojos entornados” (v. 17), “como tierra seca absorbe” (v. 18) e “el brotar melodioso le acuna y nutre” (v. 25). Essa fascinação o induz a um estado de transe por meio do qual ele alcança uma sensação de fusão completa com o mundo inspirado pela música. O sema [fusão] se encontra em sintagmas como “doble fiesta” (v. 19), “como color y forma se funden en un cuerpo” (v. 21), “una misma delicia” (v. 22), “ni existe el mundo ni la presencia humana” (v. 28) e na pergunta retórica “¿quién gobierna en el mundo de los sueños?” (v. 32)⁶.

⁵ “Dar razón de“ no sentido de dar conhecimento, participar alguma coisa.

⁶ O verso 32 implica anarquia e, por conseguinte, uma certa amorfia e fusão burocrática.

O processo de fascinação e de subsequente fusão é enfatizado com intensidade ainda maior por meio do oximoro “en pasmo friolento esculpido” (v. 14), do símile “como tierra seca absorbe” (v. 19) e, sobretudo, por meio dos elementos de sinestesia inerentes aos sintagmas “ojos [...] escuchan, beben la melodía” (v.17) e “bebe el aire” (v.36). Ademais, a presença de uma série de *enjambements* (v.13, 14, 19, 21, 25, 28) sugere um alto grau de agitação anímica. Sua natureza refinada, sensível e, sobretudo, sua susceptibilidade ao caráter metafísico da música são requisitos indispensáveis à intensidade da introspecção revelada na segunda parte do poema. Seu poder e, antes que mais nada, o ambiente onírico parecem ser elementos *sine qua non* que permitem ao rei deixar levar-se pelo processo de introspecção.

A terceira isotopia que se manifesta na primeira parte do poema é a isotopia da sociedade. Esta se encontra em clara oposição à isotopia do palácio. A sociedade é representada em forma de metonímia pelos funcionários oficiais “chambelán, consejero, ministro” (v. 30). Todos contêm o sema [pragmático], porquanto têm que cumprir ordens e organizar o estado com competência e rapidez, o sema [subordinado], presente em “demandas estúpidas” (v. 31) e “lacayos” (v.33), e o sema [incômodo], implícito a todos os sintagmas dos versos 32, 33, 34, 35 e 37, que expressam as inúmeras demandas com que se vê atormentado o rei e que ressaltam o servilismo da sociedade. O pragmatismo, em todo o poema sempre em sentido pejorativo, de seus funcionários assim como o governo do estado repugna ao rei. Este claramente prefere a unicidade e a autossuficiência da arte à mediocridade dos afazeres cotidianos. Interessante ressaltar que essa isotopia, ao contrário das isotopias precedentes e àquela que seguirá, não apresenta qualquer enriquecimento expressivo no plano metafórico ou sintático, acentuando assim ainda mais a repugnância pelo pragmatismo e pela pobreza artística da sociedade.

O palácio nas “cimas nevadas de las sierras” (v. 39) serve de refúgio contra a mediocridade cotidiana. Esse refúgio é caracterizado pelos semas [elevado] e [solitário], presentes em “cima” (v. 39) e “nido” (v. 38), e pelo sema [fabuloso], implícito a “carretilla, trineo” (v. 40), “flotilla nívea” (v. 41)⁷ e “adonde vive su reino verdadero,

⁷ É certo que os sememas dos versos 40 e 41, acabados de citar, não apresentam por si só os semas indicados, mas evocam um mundo típico de contos de fada que atualizam os semas.

que no es de este mundo” (v. 43). A cidade (v. 38), nesse contexto, atualiza os semas [medíocre], formando assim um claro contraste entre o gregarismo urbano e a solidão exclusiva das cimas. O “nido [...] sobre las cimas”, além de ser uma metáfora para o palácio, evoca o castelo de Neuschwanstein, que o rei Luis II da Baviera mandou construir nas montanhas nevadas de seu reino. O mesmo pode dizer-se da flotilha nívea; esta recorda os barcos em forma de cisnes que o rei encomendou, inspirado pela ópera *Lohengrin* na qual o protagonista aparece pela primeira vez com um cisne (WAGNER 1999, p. 19). A série de *enjambements* que se encontra nessa isotopia (v. 38 até v. 42) destaca a sinuosidade e o fabuloso do caminho às cimas, onde se encontra o palácio. Envolto nesse mundo fantástico e distante do pragmatismo medíocre de seus súditos, o rei encontra a ambiência adequada para despertar em si um processo de introspecção anímica que o guiará a uma verdade mais profunda.

Enquanto na primeira parte do poema se descrevem os elementos exteriores e se cria um ambiente propício ao processo de introspecção, a segunda parte se concentra no reino interior (v. 46 a 90), ou seja, dá acesso às agitações anímicas, desencadeadas na alma do rei. O desenvolvimento de tal processo não é cronológico, como será indicado em seguida, mas sim simultâneo. Por meio de uma avalanche de sentimentos simultâneos, o rei discerne uma verdade mais profunda, ou seja, graças a uma contemplação narcisista, reconhece sua outra metade, à qual quer unir-se por meio de um processo de fusão. Esse momento de penetrante discernimento, não obstante, fica embaçado pela consciência da fugacidade da sensação de plenitude e, sobretudo, pelo reconhecimento da irrealizabilidade do desejo.

Já se fez menção à imagem do rio em forma de corrente melodiosa na primeira parte; esta volta a aparecer na parte central através do sema [fluente], presente em “flotando sobre la música” (v. 55), “sobre la música inclinado” (v. 61) e “corriente melodiosa” (v. 86-87)⁸. Além disso, a isotopia da música é enriquecida semanticamente pelo sema [creador], inerente aos sintagmas “sobre la música el sueño se encarna” (v. 55), “¿es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?” (v. 58) e “la música quien nutriera a su sueño, le dio forma” (v. 77). Isso significa que a função que se atribui à música não se limita a ser um espelho que possibilite a autocontemplação e

⁸ O sintagma “corriente melodiosa” está separado por um *enjambement*, corroborando assim a imagem da sinuosidade da corrente.

o autorreconhecimento do protagonista, a música também detém o poder de suscitar e criar um mundo ideal e um estado ontológico superior em que se pode encontrar saciedade ao desejo e, por conseguinte, a sensação de plenitude. A música obviamente tem de entender-se como metonímia para a arte como um todo. Isso, por outro lado, implica que o mundo que se suscita na arte é, por natureza, um mundo ideal inalcançável na realidade pragmática da vida cotidiana.

Desencadeado o processo de introspecção e da força criadora da música, o rei agora vislumbra um jovem. Este é caracterizado pela recorrência do sema [atrativo], presente em “encanto imperioso” (v. 47), “tormento inefable” (v. 48) e “con su canto le llama y le seduce” (v. 67), e do sema [masculinidade], inerente a “bisel de una boca” (v. 48), “unos ojos profundos, una piel soleada” (v. 49), “gracia de un cuerpo joven” (v. 50) e “mancebo todo blanco, rubio, hermoso” (v. 56). Além disso, a caracterização do jovem apresenta o sema [semideus] que se encontra em “el sueño ahora se encarna” (l.55) e “cuyo existir jamás creyera ver algún día” (v. 64-65)⁹, e do sema [superior] e [dominador], presentes em “el imperio que ejerce la criatura joven” (v. 52), “obrando sobre él, dejándole indefenso” (v. 53), “siervo de la hermosura” (v. 54). O jovem encarna um ser ideal e representa, ao mesmo tempo, o objeto de desejo do rei. A isotopia do jovem apresenta uma linguagem altamente metafórica. Adota-se uma imagem de subjugador e subjugado oriunda do contexto político, na qual o mancebo exerce seu “encanto imperioso” (v. 47) sobre o “indefenso” (l.53) rei, que se vê transformado em “siervo” (v. 54). “El bisel de una boca” (v. 48) traduz metaforicamente os lábios do jovem. O que as duas imagens têm em comum é o canto ou a extremidade oblíqua. A ausência quase completa de metáforas em outras partes do poema destaca essa isotopia, acentuando a intensidade dos sentimentos e das emoções do rei diante da imagem desconcertantemente desigual do jovem.

Na imagem vislumbrada do mancebo, não obstante, o rei reconhece a si mesmo. Assim a visão do jovem ideal desemboca numa contemplação narcisista e desvela ao rei que seu elo perdido é sua própria imagem. Já se fez menção da recorrência da imagem do rio em forma de corrente musical. Esta agora se vê complementada pela isotopia do narcisismo, constituída pelo sema [contemplação], presente nos sintagmas “sobre la

⁹ O *enjambement* parece ressaltar a natureza semidivina do jovem, porquanto o mancebo parece transitar entre dois mundos, como as ideias que se desdobram por dois versos.

música inclinado, como extraño contempla” (v. 61), “se inclina y se contempla” (v. 86) e “imagen ajenada” (v. 87), e pelo sema [desdobramento] que se encontra nos sintagmas “que llega hacia él y que es él mismo” (v. 56), “¿magia o espejismo?” (v. 57), “su imagen desdoblada” (v. 62), “desconocido hermano” (v. 64) e “su doble” (v. 69).

A imagen vislumbrada na corrente musical, que é sua própria imagem, inspira ao rei a sensação de unidade, porquanto já não logra distinguir-se a si mesmo da imagem contemplada. Essa isotopia é caracterizada pela recorrência do sema [fusión] e [unidad], presentes numa série de sintagmas como “¿cuál de los dos es él, o no es él, acaso ambos?” (v. 59), “ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro” (v. 60), “emoción gemela” (v. 62), “ahí está y en él ya ama aquello que en él mismo pretendieron amar otros” (v. 65-66), “¿puede consigo mismo unirse?” (v. 68), “en el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra” (v. 82) assim como nos versos 73, 74 e 75 que sugerem a presenta de um único ser. A contemplação narcisista ajuda o rei a encontrar seu elo perdido, despertando em sua alma a sensação de união espiritual.

A fusão espiritual com o ser vislumbrado infunde ao monarca um profundo sentimento de amor. Esse amor se inscreve pelo sema [temerário], intrínseco a “alza su escudo contra todo temor, debilidad, desconfianza” (v. 71), e pelo sema [indefinível] que pode inferir-se da enunciação “ama, mas sin saber a quién” (v. 72). O amor desperta no rei a sensação de plenitude e lhe oferece, ao mesmo tempo, a esperança de um futuro diferente. O sema [plenitude] está presente em “certidumbre encuentra” (v. 82), “el amor depara al rey razón para estar vivo/ olvido a su impotencia, saciedad al deseo” (v. 83-84) e se destaca pela presença de sucessivos *enjambements* (v.83, 84, 85) que intensificam o valor expressivo.

Fascinado pelas sensações de amor e esperança, o rei vislumbra um mundo ideal que transcende todos os limites impostos a sua alma. Esse mundo ideal ideado pela recorrência do sema [saciedade], presente em “en éxtasis de amor y melodía queda suspenso”, do sema [atemporalidade], inerente a “su sangre se apresura en sus venas, al tiempo apresurando” (v. 78), “el pasado, tan breve, revive en el presente” (v. 79), “su presente ilumina al futuro” (v. 80), e do sema [edênico] que se encontra em “con luz de dioses” e “todo ha de ser como su sueño le presagia” (v. 81).

A despeito do alto grau de imersão no mundo ideal da arte e do amor, o rei não logra desembaraçar-se completamente da sensação de inquietude. Os semas

[fugacidade], presente em “tema que, si espera, el sueño escape” (v. 68), [medo], patente em “un temor le invade: ¿no muere aquel que ve a su doble?” (v. 69), e [insatisfação] que se encontra em “¿no le basta que exista fuera de él, lo amado? / contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?” mostram que a transcendência que o rei espera alcançar por meio da arte é limitada a um momento infinitesimal. O monarca crê encontrar saciedade a seu desejo por um momento, mas esse momento é de tal forma fugaz e efêmero que já não é tangível ou sensível. A fugacidade e a restrição ao mundo da arte, imanentes à sensação de plenitude, levam-no à conclusão de que o desejo é, por natureza, irrealizável, por isso se pergunta “contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?” (v. 90). Essa pergunta conclui o processo de introspecção e discernimento da parte central e reconduz o rei ao mundo exterior, por conseguinte, à terceira parte do poema.

Na parte final (v. 91-108), expressa-se explicitamente o desengano sofrido pelo rei. A inquietude que o rei somente intuía na parte central, agora se torna patente e o induz a uma profunda ponderação sobre as consequências positivas e negativas do processo de discernimento. O monarca agora é caracterizado pela recorrência do sema [vítima], presente em “los dioses castigan” (v. 92), “el destino del rey/ desearse a sí mismo” (v. 93-94), “gobernado por lacayos” (v. 96), e pelo sema [indefenso], inerente a “como en flor” (v. 95). Em clara oposição a esses aspectos negativos, a estetização do rei também contém o sema [superioridade], presente em “teniendo en ellos, al morir, la venganza de un rey” (v. 97), “no fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo” (v. 99) e o sema [semidivino]¹⁰, inerente a “joven y hermoso como dios nimbado” (v. 101), “gracia pura e intocable” (v. 102), “existiendo en el sueño (v. 103), “es como música” (v. 104), “fundido con el mito” (v. 105), “de pureza rebelde que tierra apenas toca” (v. 106), “del éter huésped” (v. 107) e “para siempre en la música vive” (v. 108). A predominância de símiles nessa isotopia (“como en flor” (v. 95), “como dios nimbado” (v. 101), “como música” (v. 104)) intensifica a força expressiva com que se caracteriza o rei, acentuando assim sua vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, sua natureza semidivina.

A música, novamente como metonímia para a arte em geral, ajuda o rei a aceder a uma verdade mais profunda, oculta nas “sombras de sus sueños” (v. 98), o ajuda a

¹⁰ Divino, não no sentido cristão, mas antes em seu sentido pagão.



conhecer-se (v. 107) e lhe oferece um abrigo contra a hostilidade do mundo. Assim a música se insere como mediadora de verdades e como estado ontológico atemporal.

FUNÇÃO DA ESTRUTURA COMUNICATIVA

411

Até aqui, o foco se manteve exclusivamente sobre os diferentes planos de significação imbricados nos poemas. Agora resta analisar a encenação da fala, para assim desemaranhar outras redes da filigrana semântica. A estrutura do plano de comunicação em “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*” mostra uma série de características típicas do discurso narrativo que, a princípio, desconcerta o leitor afeito ao subjetivismo da poesia. Com o emprego dessas técnicas, o autor logra distanciar-se do conteúdo, encenando as agitações anímicas do rei de uma forma objetiva e quase imparcial. Os elementos biográficos referentes à vida de Cernuda e as alusões à ópera *Lohengrin* instauram outros planos de comunicação no poema, intrincando ainda mais o panorama anímico disposto em “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”.

O conteúdo do poema se transmite ao leitor por meio de um narrador não-identificável. Sua presença se manifesta no emprego da terceira pessoa e nas descrições detalhadas do teatro (v. 1-10), do rei (v. 11-27), do palácio (v. 38-45) e do jovem vislumbrado durante a contemplação narcisista do rei (v. 48-56). De grande importância se revela o uso do discurso indireto livre. Este aparece, pela primeira vez, na quarta estrofe em que se faz menção dos súditos do rei. O verso 32 “que gobierne por fin, les oiga y les atienda”, obviamente expressa as “demandas estúpidas al rey” (v. 31). Ao sugerir, por meio do discurso indireto livre, que cita as palavras usadas pelos súditos, o narrador enfatiza o incômodo de suas demandas e, indiretamente também, sua afinidade e simpatia pela personagem do rei. Os versos “gobernar, ¿quién gobierna en el mundo de los sueños?/ ¿cuándo llegará el día en que gobiernen los lacayos?” (v. 33-34), reproduzem os pensamentos do rei. Por meio do discurso indireto livre, o leitor tem acesso às cogitações e às agitações anímicas do monarca e crê poder participar cognitivamente do processo de discernimento e introspecção, desencadeados na alma do rei.

O aspecto intrincado dessa passagem se patenteia na incerteza sobre a origem dos pensamentos nos versos mencionados. Tem de se perguntar se os pensamentos

procedem da figura do rei ou da percepção do narrador. A última hipótese não é menos plausível, porquanto corroboraria a simpatia e a congenialidade do narrador com os sentimentos do rei. Uma questão similar se impõe no verso 38 (“que le dejen vivirla”). Trata-se do rei que deseja que o deixem em paz ou é o narrador que está defendendo a posição do rei? O último exemplo a ser mencionado para ilustrar a complexidade do plano comunicativo são os versos 89 e 90 (“¿no le basta que exista, fuera de él, lo amado? / contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?”). Novamente o leitor fica desconcertado, ao não saber se é o rei que expressa de tal maneira seu desengano e sua desilusão ao constatar que o desejo experimentado é irrealizável ou se é o narrador que formula uma máxima de vida que não se dirige somente ao rei, mas também ao leitor. Não há uma resposta definitiva, Cernuda parece intentar que esta ambigüidade permaneça sem solução para acentuar o caráter enigmático e intricado da estrutura comunicativa do poema.¹¹

A fusão da voz narrativa com a voz do protagonista implica uma certa dissolução das identidades. Essa dissolução se manifesta, outrossim, entre o narrador e o autor. Em *Historial de un Libro* Cernuda escreve:

algo que aprendi da poesia inglesa, particularmente de Browning, foi projetar minha experiência emotiva sobre uma situação dramática, histórica ou legendária (como em "Lázaro", "Quetzalcóatl", "Silla del rey", "El César"), para que assim se objetivasse melhor tanto dramática como poeticamente (CERNUDA, 1991, p. 405, tradução nossa).¹²

Ou seja, por meio da figura legendária do rei Luis II da Baviera, Luis Cernuda cria uma máscara (ULLACIA, 2002, p. 142) que lhe possibilita encenar seus problemas e conflitos pessoais, sem expor-se demasiadamente. Em seu ensaio sobre Yeats, Cernuda especifica as vantagens do uso da máscara: "mas a palavra [máscara] tem outro sentido [...] e esse sentido é ser a máscara uma arma para defender-nos e que não nos faça danos,

¹¹ Outros exemplos, sempre em forma de pergunta, encontram-se nos versos 57-59, 67-68, 69.

¹² "algo que aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en "Lázaro", "Quetzalcóatl", "Silla del rey", "El César"), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente" (CERNUDA, 1991, p. 405).

algo interposto entre a vida e a nós" (CERNUDA, 1994, p. 778, tradução nossa)¹³. Como o protagonista do poema, que deseja um "biombo benéfico" (v. 35) para distanciar-se da sociedade e poder viver em paz, Cernuda cria uma máscara para proteger-se contra a hostilidade e incompreensão da sociedade (TALENS, 1975, p. 283). Assim a excentricidade do monarca e sua atração homossexual pelo jovem mancebo, por exemplo, se referem a uma personagem fictícia, dificultando de tal modo uma associação direta a elementos autobiográficos referentes à vida de Cernuda.

O uso da máscara certamente é um dos elementos mais eminentes do plano de comunicação. Já foi indicado que é possível, de certo modo, equiparar-se o narrador do poema com o autor Cernuda. Cernuda se identifica com o narrador; este se identifica com o rei Luis de Baviera; a figura do monarca se identifica com o mancebo que representa Lohengrin; Lohengrin, por fim, se identifica com o papel de marido e cidadão 'normal' que ele não pode ser, já que é um cavaleiro do Santo Graal. Esse intrincado sistema de identificação mostra que cada uma dessas entidades busca uma realidade que não corresponde a sua situação, para despertar em suas almas a sensação de saciedade, plenitude e realização. Todos, não obstante, acabam desiludidos e desenganados. Ao reproduzir na experiência do rei sua própria realidade, o Cernuda-narrador constata que não lhe basta "contemplar a lo hermoso" (v. 90).

A criação artística oferece a Cernuda a possibilidade de vislumbrar um mundo metafísico superior, mas, ao mesmo tempo, também lhe patenteia que a arte não lhe oferece um refúgio ininterrupto. Ou seja, por alguns instantes, Cernuda imerge no mundo da arte, mas não pode esquivar-se completamente da desolação do mundo. O rei, por sua vez, encontra na imagem do mancebo seu próprio eu, mas acaba sendo castigado pelos deuses (v. 92) e "governado por lacayos" (v. 96). Lohengrin, por fim, tem de abandonar seu idílio matrimonial depois da descoberta de sua verdadeira identidade (WAGNER, 1999, p. 59). Dessa forma, já no plano de comunicação, a reiteração do desengano em toda uma cadeia de destinos parece ressaltar uma verdade universal: o desejo, em todas suas formas, é, por natureza, irrealizável.

¹³ "pero la palabra [máscara] tiene otro sentido [...]y ese sentido es el de ser la máscara un arma para defendernos y que no nos hagan daño, algo interpuesto entre la vida y nosotros" (CERNUDA, 1994, p. 778).



O uso da máscara e a impessoalidade poética corroboram o distanciamento desejado por Cernuda. Utrera Torremocha (1994, p. 38) indica que "o novo caminho que Luis Cernuda empreende se centra na desarticulação do subjetivismo e, portanto, no desejo de objetivar a experiência por meio de técnicas despessoalizadoras"¹⁴ (tradução nossa). Essas técnicas despessoalizadoras, não obstante, não se limitam somente a ajudar o autor a distanciar-se do conteúdo. Por meio de seu emprego, Cernuda também encontrou um meio de envolver o leitor num processo de introspecção, preferindo a imparcialidade e facilitando a empatia do leitor. Em *Historial de un Libro*, Cernuda escreve:

[...] o trabalho das aulas me fez compreender como necessário que minhas explicações levassem os estudantes a ver por eles mesmos aquilo de que eu iria lhes falar [...] Daí havia somente um passo para compreender que também o trabalho poético criador exigia algo equivalente, não tentando somente dar ao leitor o efeito de minha experiência, mas conduzindo-o pelo mesmo caminho que eu havia percorrido, pelos mesmos estados que havia experimentado e, por fim, deixá-lo só diante do resultado (1991, p. 403, tradução nossa)¹⁵.

Ao deixar o leitor sozinho diante do resultado, Cernuda lhe oferece a possibilidade de repetir o processo de introspecção e, de tal maneira, talvez, desencadear em si um processo de autoconhecimento (PAZ, 1991, P. 138). A poesia e sua leitura compreendem, portanto, as veredas da cognição cujas trilhas podem conduzir o leitor, se este se dispuser a embrenhar-se em sua obscuridade, a desvendar visões potenciadas da realidade.

CONCLUSÃO

¹⁴ “el nuevo camino que Luis Cernuda emprende se centra en la desarticulación del subjetivismo y, por lo tanto, en el deseo de objetivar la experiencia por medio de técnicas despessoalizadoras” (UTRERA TORREMOCHA 1994, p. 38).

¹⁵ [...] el trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles [...] De ahí sólo había un paso a comprender que también el trabajo poético creador exigía algo equivalente, no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado (CERNUDA, 1991, p. 403).

Quanto ao plano de significação, pôde mostrar-se que o poema contém três partes. A primeira começa com um ambiente onírico envolto numa atmosfera fluente, onde predominam solidão, refinamento e enigma. O rei, fascinado por esse ambiente, está caracterizado por semas semelhantes. Seu poder lhe permite a extravagância de um concerto exclusivo, sua aparência é refinada e seu comportamento excêntrico. Sua fascinação pela música o induz a uma sensação de fusão espaço-temporal plena. Em oposição a esse mundo refinado, a sociedade é caracterizada como algo pejorativamente pragmático, submisso e incômodo, por isso o rei recusa a cidade, que é medíocre, para dirigir-se a seu palácio situado numa região solitária e, sobretudo, fabulosa.

Na parte central do poema, patenteia-se um processo de discernimento de uma verdade mais profunda e metafísica. O desenvolvimento de tal processo não é cronológico, mas sim simultâneo. O rei ouve a música; a música com seu princípio criador evoca a imagem de um jovem; a visão fascinante do jovem o induz a uma contemplação narcisista; por meio dessa contemplação, o rei alcança uma união espiritual com a pessoa amada. A união espiritual lhe inspira a sensação de um amor temerário e indefinível que o ajuda a alcançar a plenitude espiritual. Por um momento infinitesimal e efêmero, o amor lhe dá acesso a um mundo atemporal e edênico, onde encontra saciedade a seus desejos. A fugacidade do momento, não obstante, o inquieta, inspirando-lhe a sensação de medo e insatisfação.

Na parte final do poema, figuram as conclusões e o preço do processo de discernimento. A figura do rei agora é encenada como vítima indefesa, ao mesmo tempo, como um ser divino e superior que chega à conclusão de que a música e a arte, em geral, são mediadores da verdade, veredas do autoconhecimento e estados ontológicos atemporais.

No plano de comunicação predominam técnicas despersonalizadoras. O conteúdo é mediado por um narrador neutral que, por meio do discurso indireto livre, cede a palavra ao rei, desse modo permitindo ao leitor um acesso às agitações anímicas do rei. A intrincada cadeia de identificação Cernuda-narrador-rei-Lohengrin-cidadão dissolve os contornos da voz mediadora e ressalta a recorrência do desengano numa série de destinos, evidenciando que os desejos são inexoravelmente irrealizáveis. Cernuda se distancia do centro de atenção com o auxílio de uma máscara, mas não deixa de tratar de seus próprios conflitos.



O poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" se descobre como um profundo exercício de cognição, em que as palavras e seu teor semântico têm a função de instaurar novas verdades sobre o ser no tempo da terra. Sua imbricação na dor da existência e o espaço construído no vão entre realidade e desejo envolvem o leitor, induzindo-o a saber o gosto da ânsia ou a reconhecer suas próprias experiência na encenação da busca. Ele desvela que as verdades são múltiplas e que a realidade tem uma diversidade de esferas a serem adentradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERNUDA, L. **Prosa II**. Madrid: Siruela, 1994.

CERNUDA, L. **Las Nubes/ Desolación de la Quimera**. 6ª edição. Madrid: Cátedra, 2003.

GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1971.

HEIBERER, D. **Ludwig II**. Reinbek: Rororo, 2003.

JIMÉNEZ-FAJARDO, S. **Luis Cernuda**, Boston: Tivayne Publishers, 1978.

PAHLEN, K. **Die große Geschichte der Musik**. 2ª edição, Munique: Cormoran, 2000.

PAZ, O. **Cuadrivio**. Barcelona: Seix Barral, 1991.

PICARD, A. Les Modulations de la Voix du Decir. In: UNIVERSITÉ DE LIMOGES (Org.). **Luis Cernuda: Désolation de la Chimère. Rencontres à l'Orangerie 3-4 Juin 1994, Université de Limoges**, Limoges: Pulim, 1994, p.107-19.

ROMERO, F. El Muro y la Ventana: La 'Otriedad' de Luis Cernuda. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Logroño, p. 545-75, 1983.

TALENS, J. **El Espacio y las Máscaras**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

ULLACIA, M. El teatro de Narciso: 'Luis de Baviera escucha *Lohengrin*'. In: VALENDER, J. (Ed.). **Luis Cernuda en México**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 140-152.

UTRERA TORREMOCHA, M. V. **Luis Cernuda: Una poética entre la Realidad y el Deseo**. Sevilha: Diputación Provincial de Sevilla, 1994.



VILLENA, L. A. Introducción. In: CERNUDA, L. **Las Nubes/ Desolación de la Quimera**. 6ª edição. Madrid: Cátedra, 2003, p.11-60.

VIRKEL, A. El Simbolismo de las Aguas en la Poesía de Luis Cernuda. **Cuadernos del Sur**, Buenos Aires, n. 10, p.79-92, 1968/69.

WAGNER, R. **Lohengrin**. Stuttgart: Reclam, 1999.

WILCOX, J. C. The Rhetoric of Bifocal Discourse in Luis Cernuda's 'Luis de Baviera escucha Lohengrin' (Desolación de la Quimera). In: JIMÉNEZ-FAJARDO, S. (Ed.). **The World and the Mirror**. London/Toronto: Associated University Presses, 1989, p.181-204.