

## HIPERTEXTOS E INTERTEXTUALIDADES: COMPLEXIDADE E MEDIAÇÃO DE REALIDADE NUM POEMA DE LUIS CERNUDA

Dionei Mathias<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende examinar as relações intertextuais inscritas no poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" escrito por Luis Cernuda em 1962, levando em consideração a estrutura de mediação e as analogias temáticas que formam a base para a instauração de realidade poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*"; Luis Cernuda.

**ABSTRACT:** This paper aims to examine the intertextual patterns inscribed in the poem "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", written by Luis Cernuda, in 1962, taking into consideration the mediation structure as well as thematic analogies, laying the basis for the instauration of poetic reality.

**KEYWORDS:** Intertextuality; "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*"; Luis Cernuda.

A obra de Luis Cernuda dialoga com uma série de autores de diferentes línguas, épocas e estéticas, integrando em seu fazer poético modos de comunicação, temas e princípios oriundos de diversos contextos. O poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", publicado em 1962 na coletânea *Desolación de la Quimera*, representa, nesse sentido, um poema típico, porquanto contém uma série de tessituras e indícios intertextuais que potenciam seu teor semântico e instauram, por meio de sua sinfonia dissimilar de palavras, um novo modo de conjurar esteticamente a realidade. A análise desse diálogo pode mostrar o caminho percorrido pelo poeta e revelar as diversas texturas entrelaçadas na filigrana do poema, desbravando, com isso, novas nuances significativas.

Desde muito cedo, Cernuda foi um grande e assíduo leitor da literatura mundial, em especial, de autores europeus. Sempre à procura de modos e maneiras de traduzir a realidade no âmago das palavras, ele buscou nos mestres das literaturas passada e contemporânea inspirações para dar conta de sua necessidade de trans-formar a realidade anímica em conjuntos de signos que pudessem não somente evocar, mas reiniciar a experiência vivida no leitor de seus poemas. Para isso, ele precisou desvelar modos apropriados de mediação e, tendo encontrado uma solução, recriar a complexidade do ser e seu excesso de informações cuja impassibilidade de ordenação cognitiva se lhe revelava como o mais tenaz desafio. Para

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade de Hamburgo (Alemanha). Professor Adjunto do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFSM.

Cernuda, a poesia definitivamente não é um mundo de papel cujo fito é "somente" deleitar e ser útil; poesia, para ele, é instauração de realidade, é desbravamento de sendas da experiência estética e existencial.

### **Diálogos com poetas de expressão inglesa: Técnicas de mediação da realidade**

Sua primeira inquietação, portanto, foi encontrar um modo adequado de mediar a experiência, estruturando o discurso de modo que o leitor pudesse adentrar a realidade poética. Seu exílio na Inglaterra, a partir de 1938, proporcionou a Cernuda a oportunidade de estudar mais detalhadamente a poesia inglesa, sem cuja leitura, como ele mesmo enfatiza, seus versos teriam outro formato (CERNUDA, 1991, p. 403). Em seu estudo, Villena (2003, p. 31) aponta que, com *Las Nubes*, se inicia uma fase na obra de Cernuda em que é possível divisar uma clara reestruturação no tocante à voz mediadora. Essa reconfiguração tem sua origem na leitura de três importantes poetas ingleses: Robert Browning, William Butler Yeats e T. S. Eliot.

O diálogo com Browning foi intenso e sumamente frutífero. Sua importância para a obra de Cernuda como um todo foi reiteradamente constatada por diversos críticos (SUMMERHILL, 1989, p. 140; HUGHES, 1987, p. 61; INSAUSTI, 2000, p. 206; ULACIA, 2002, p. 149), residindo, sobretudo, na adoção de técnicas de estruturação e mediação poéticas inseridas em textos líricos. O maior mérito de Browning no desenvolvimento da poesia britânica foi a criação do monólogo dramático (HÜHN, 1995, p. 24), cujo principal recurso é a cessão da "voz a uma suposta personagem ou figura mais ou menos dramática que monologa contando-nos sua história. O poeta finge uma personalidade alheia [...] E o gênero excede o puramente lírico, incluindo a narração e o drama" (INSAUSTI, 2000, p. 206, tradução nossa)<sup>2</sup>. Essas inovações do discurso lírico o transformam num gênero híbrido, reunindo diferentes formas de falar e representar acontecimentos numa tentativa de captar o excesso semântico da realidade. Daí procede o interesse de Cernuda por esse modo de mediar, porquanto seu intuito mor é justamente instaurar a complexidade da realidade idiossincrática na textura do poema.

---

<sup>2</sup> “voz a un supuesto personaje o figura más o menos dramática que monologa contándonos su historia. El poeta finge una personalidad ajena [...] Y el género excede lo puramente lírico, incluyendo la narración y el drama” (INSAUSTI, 2000, p. 206).

Em algumas partes no plano de comunicação do poema “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”<sup>3</sup>, o autor cede a voz narrativa ao protagonista do poema, neste caso ao rei, por meio do discurso indireto livre. Na maior parte, no entanto, a mediação narrativa é realizada por um narrador aparentemente objetivo que procura manter-se imparcial diante dos acontecimentos encenados. Além da cessão parcial da voz poética ao protagonista, figuram outros elementos que se assemelham à técnica do monólogo dramático ideado por Browning como as descrições detalhadas do teatro (v. 1-10), do rei (v. 11-27), do palácio (v. 38-45), cujo tônus é típico do discurso narrativo, mas também a inclusão de elementos teatrais como a encenação da “doble fiesta” (v. 19). Ou seja, sua mediação se recusa a ater-se a um único modo, preferindo o caráter híbrido para melhor traduzir e recompor no texto poético a indivisibilidade da experiência em sua totalidade absoluta.

Cernuda imbrica diversas vozes mediadoras e práticas discursivas para encenar acontecimentos de maneira que o leitor adentre a realidade intraficcional por meio de experiências múltiplas. A natureza do monólogo interior o ajuda a idear uma poética da multiplicidade e da simultaneidade para assim dar conta do excesso de realidade cuja dinâmica intenta entranhar na experiência estética.

Além de Browning, Cernuda também dialoga com William Butler Yeats. Em seu ensaio sobre o poeta irlandês, Cernuda (1994) aponta que se concentra, sobretudo, naqueles aspectos que lhe interessam e nos quais reconhece certa congenialidade com sua própria obra, como, por exemplo, a máscara poética. Para Yeats, a máscara não representa somente um meio de proteger-se, mas sobretudo de instaurar um eu imbuído de uma própria definição ontológica, ou seja, um ser, uma *persona* pela qual ressoam as entranhas da existência (INSAUSTI, 2000, p. 212). Essa definição se traduz claramente em seu poema “The Mask”, que Cernuda também cita em seu ensaio (CERNUDA, 1994, p. 778). Nos últimos versos do poema, construído em forma de diálogo, o segundo interlocutor afirma “it was the mask engaged your mind,/ and after set your heart to beat,/ not what’s behind” (YEATS, 1994, p. 76-77). A máscara, portanto, detém um poder de impressionar e seduzir a outro ser, contendo assim uma própria configuração ontológica por trás da qual não se oculta um poeta, mas sim um ser em si.

Relacionado ao poema “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, isso significa que a máscara criada por Cernuda e figurada por meio do monarca bávaro encerra uma substância

---

<sup>3</sup> Todas as citações do poema provém de Cernuda (2003).

ontológica que transcende a ficção, permitindo ao autor encenar a instauração do ser por meio do poema. A máscara obviamente também encobre uma série de elementos biográficos entre o monarca e o poeta como o desejo por amor, a excentricidade em relação à sociedade, o amor pela arte. Por meio da máscara, Cernuda protege sua personalidade, ao mesmo tempo, constrói um ser, definindo-o ontologicamente através da arte. Importante salientar, neste contexto, que a instituição da máscara representa um aspecto entre muitos da complexa obra poética de Yeats. Cernuda seleciona aqueles conceitos que melhor lhe convém a seu projeto literário e a sua necessidade de construir uma realidade poética particular.

O último poeta de expressão inglesa a ser mencionado é T. S. Eliot que, certamente, foi um dos poetas que maior influência exerceu sobre a obra de Cernuda, sendo inclusive a fonte de inspiração para o título da coletânea *Desolación de la Quimera*. O primeiro aspecto a ser tratado aqui é o uso da terceira pessoa. Em seu ensaio "Three voices of poetry", Eliot, (1957, p. 89) afirma que "a terceira voz do poeta quando ele tenta criar uma personagem dramática que fala em verso; quando ele está dizendo não o que ele diria [da perspectiva de] sua própria pessoa, mas somente o que ele pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a outra personagem imaginária" (tradução nossa)<sup>4</sup>. O narrador ou a terceira voz em "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", de fato, permanece dentro dos limites impostos pela personagem do rei, dificultando assim uma associação direta com a vida de Cernuda, mas é interessante ressaltar que há diversas coincidências entre as biografias do rei e do poeta, incluindo o nome homônimo, assim a escolha não parece ser fortuita. Para a teoria poética de Eliot, o distanciamento completo por parte do autor no tocante à personagem é de extrema importância. Cernuda adota essas ideias, mas as adapta à sua poesia semibiográfica.

O segundo aspecto a ser destacado é o emprego do "objective correlative" definido por Eliot (1997, p. 82) em seu ensaio "Hamlet" como "uma série de objetos, uma situação, uma corrente de eventos que será a fórmula da emoção particular [o grifo é seu]; de maneira que, quando os fatos que têm de levar à experiência sensorial são dados, a emoção automaticamente é evocada"<sup>5</sup>. A descrição do ambiente onírico na primeira parte do poema, a cadeia de acontecimentos (a imersão por parte do monarca na corrente musical, a

---

<sup>4</sup> "the third voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character" (ELIOT, 1957, p. 89).

<sup>5</sup> "a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of the particular emotion; such that when the facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked" (ELIOT, 1997, p. 82).

contemplação narcisista, o desengano) e a solidão que envolvem o rei têm exatamente a função de evocar e despertar no leitor as emoções experimentadas pelo monarca. Bellver (1983, p. 120) destaca que "para ambos poetas, o equivalente correlativo alcança exatidão sem comentário pessoal e dá corpo a emoção e pensamento de maneira que a estatura pessoal atinge [um nível] universal e o intocável adquire [caráter] definitivo". Ao introduzir essa técnica em sua obra, Cernuda tem por objetivo justamente "achar na poesia o 'equivalente correlativo' para aquilo que experimentava" (CERNUDA, 1991, p. 389) e captar matizes de realidade para dessa forma iniciar o leitor na experiência da visão alternativa.

Cernuda, adota uma série de técnicas dos poetas ingleses, mas as modifica para criar algo completamente novo e próprio. Ele sintetiza esses modos de falar e transmitir, arraigando-os num idioma particular cujo objetivo é instaurar outros modos do ser. Nisso, seu fito reside, antes de mais nada, no desejo de traduzir a realidade interior para a poética das palavras. Entre esses dois patamares de realidade, não há diferenças hierárquicas, divergindo somente no modo de inserir os signos da textura de realidade no aparato de difusão de discursos.

### **Diálogo com textos e temáticas: Instaurando a complexidade da realidade**

Até aqui, o foco se limitou aos diálogos, tendo em vista especialmente as técnicas de mediação eminentes em "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*". Agora, concentrar-se-á nos intertextos e nas semelhanças temáticas inerentes ao poema. Também nesse aspecto, T. S. Eliot foi um grande exemplo para Cernuda. Em "Tradition and the individual talent", Eliot (1972, p. 14) enfatiza que "as partes mais individuais de sua obra provavelmente são aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, afirmam sua imortalidade de forma mais vigorosa [...] Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte tem seu significado completo sozinho" (tradução nossa)<sup>6</sup>. Eliot transforma esse preceito na base de sua estética, instituindo o princípio da intertextualidade como principal recurso em sua obra-prima, *The Waste Land*, que Eliot complementa com diversas explicações (ELIOT, 1975, p. 78-84). Influenciada pelos preceitos de Eliot, a obra de Cernuda se transforma num grande diálogo com a literatura

---

<sup>6</sup> "the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously [...] No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone" (ELIOT, 1972, p. 14).

européia. O melhor exemplo disso certamente se tem em "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", um poema que o autor potencia semanticamente por meio de uma série de alusões e técnicas oriundas do diálogo com outros poetas.

Um poeta cuja obra foi de suma importância para Cernuda, não somente para o poema em questão, mas para toda sua obra, foi Verlaine. Como um dos mais importantes representantes do parnasianismo francês (MARTINO, 1950, p. 110), suas ideias não foram acolhidas somente na França, mas tiveram grande repercussão também entre os poetas modernistas de expressão espanhola (FERRERES, 1975, p. 67). Interessante para a análise de "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" é o poema "A Louis II de Bavière" da coletânea *Amour* (VERLAINE, 1995, p. 380). O poema foi escrito em seis de julho de 1886, ou seja, três semanas após a morte do rei. O monarca bávaro gozava de grande popularidade entre poetas franceses, dentre eles Apollinaire e Baudelaire (HEIßERER, 2003, p. 127), e o poema de Verlaine acabou ajudando a difundir o mito do rei de conto de fadas no âmbito de língua espanhola.

No soneto "Louis II de Bavière", Verlaine rende homenagem ao rei, desejando-lhe um cortejo acompanhado pela música de Wagner (v. 13-14) e caracterizando-o como defensor da arte (v. 1-6, v. 9-10) assim como pessoa que se sacrifica por seu ideal. O segundo verso ("qui voulûtes mourir vengeant votre raison") evoca o verso 95 do poema de Cernuda que diz: "pero teniendo em ellos, al morir, la venganza de um rey". Ambos autores ressaltam, pois, sua disposição para sacrificar-se por um ideal mais nobre, e ambos inserem sua personagem num ambiente imbuído de arte: Verlaine lhe deseja um "fier cortège, ore et fer" (v. 13) e Cernuda conjura um mundo onírico na primeira parte do poema pelo qual o rei adentra o reino da contemplação ("destellar de algún oro y estridencia granate" v. 2). Canonizado pelo simbolista francês e envolto numa aura de superioridade e nobreza, Luis de Baviera se presta, por conseguinte, a devir o melhor representante do artista-aristocrata com quem Cernuda se identifica e que reiteradamente põe em cena em toda sua obra.

Outro importante complexo intertextual se entretetece por meio de alusões à ópera wagneriana *Lohengrin*. Como o monarca excêntrico da Baviera, também a magia ímpar da música de Wagner se fazia presente em toda Europa, sobretudo, na França (PAHLER, 2000, p. 417; MARTINO, 1950, p. 111), transformando também esta num signo de unicidade para muitos intelectuais e artistas europeus. O rei Luis II da Baviera foi um grande amante da obra de Wagner, tornando-se seu fiel mecenas, a despeito das severas críticas por parte de seus

ministros às quais teve de submeter-se em razão dos enormes dispêndios dedicados à arte desse artista. Malgrado esses conflitos, o monarca não deixou desconcertar-se e insistiu na necessidade de auxiliar o músico. No processo de aproximação à obra de Wagner, a ópera *Lohengrin* teve um papel fundamental, porquanto logrou mudar a percepção de mundo de Luis II, considerando-a o princípio desencadeador de uma epifania pessoal que transformou completamente sua existência (HEIBERER, 2003, p. 25). A posição singular que o rei aloca a essa ópera em especial terá sido uma das razões pelas quais Cernuda a entrelaçou em seu poema. Afinal, ele mesmo tenta recriar o momento do encontro entre a arte e razão, evidenciando caminhos epistemológicos e, sobretudo ontológicos, jamais desbravados.

Além dessas curiosidades biográficas, que foram essenciais para a concepção do poema, há uma série de analogias entre o poema e a ópera que corroboram sua simbiose. Os versos “la fuerza del amor, bien despierto ya en él, alza su escudo/ contra todo temor, debilidad, desconfianza./ Como Elsa ama, mas sin saber a quién. Sólo sabe que ama.” (v.70-72) representam uma clara alusão à segunda cena do primeiro ato da ópera na qual Elsa, ao ter de defender-se perante um tribunal, invoca um cavaleiro vislumbrado anteriormente em seus sonhos (WAGNER, 1999, p. 15). O amor despertado pelo cavaleiro lhe fornece a segurança necessária para manter a cabeça erguida diante do tribunal, que a acusa de fratricídio, embora a identidade de seu salvador lhe permaneça desconhecida. O aspecto do amor pelo desconhecido, cujo ímpeto reside na intuição, retorna no verso 72 do poema cernudiano. Na ópera, a repentina presença de Lohengrin causa uma profunda comoção no tribunal:

Como brilha sua armadura!  
A vista se desvanece perante tamanho brilho!  
Vejam, ele se aproxima,  
Numa corrente dourada puxa o cisne!  
(WAGNER, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Para Elsa, o sonho se torna realidade com a presença do jovem cavaleiro, que evoca e é, de fato, um semideus. A semelhança ao verso 55 do poema de Cernuda fica imediatamente patente: “flotando sobre música el sueño ahora se encarna”. Enquanto no poema de Cernuda, Lohengrin bóia sobre a música, na ópera, ele se encontra sobre um barco puxado por um cisne (WAGNER, 1999, p. 19). Em ambos os textos, a incorporação do desejo está arraigada num

---

<sup>7</sup> Wie glänzt sein Waffenschmuck  
Das Aug' vergeht vor solchem Glanz! –  
Seht, näher kommt er  
An einer goldnen Kette zieht der Schwan! (WAGNER, 1999, p. 19)

mundo mágico, de realidade híbrida, em que Elsa e Luis II perfazem um caminho de cognição para desembocarem num novo modo de ser.

Outra passagem do poema cernudiano que obviamente alude à ópera é “los dioses escucharon, y su deseo satisfacen/ que los dioses castigan concediendo a los hombres/ lo que éstos les piden [...]” (v. 91-93). Na ópera, ao defender Elsa das acusações proferidas diante do tribunal e aceitá-la posteriormente como Esposa, Lohengrin lhe impõe uma única condição que consiste em não lhe perguntar de onde vem (WAGNER, 1999, p. 21). Atormentada por curiosidade e insegurança, Elsa, no entanto, acaba por verbalizar a pergunta indevida (WAGNER, 1999, p. 51). Lohengrin, o semideus, satisfaz sua curiosidade, mas a satisfação do desejo automaticamente implica destruição da configuração de realidade na qual se encontram inseridos, pois a revelação de sua verdadeira identidade força o cavaleiro a abandonar sua esposa (WAGNER, 1999, p. 57). Ter acesso ao desconhecido implica, no caso de Elsa, um paradoxo composto por satisfação e castigo, completude e destruição.

Em clara analogia, o monarca passa por um processo semelhante. Na parte central do poema em que se encena um ritual de contemplação narcisista, o rei imerge num mundo ideal no qual vislumbra a realidade ansiada. Nessa esfera de percepção, realidade e desejo se fundem e formam um novo modo de ser, imbuído de plenitude e certeza atemporal. A visão da plenitude do ser, no entanto, se revela passageira e inalcançável no exílio terrestre, propelindo o rei do cume da satisfação ao abismo da desolação. Como o cavaleiro Lohengrin, o semideus que incorpora o paraíso na existência de Elsa, a imagem do mundo ideal refletida na contemplação narcisista desvanece repentinamente, no momento exato da ciência total da engrenagem da realidade, deixando somente destroços de desengano.

O terceiro complexo temático é o mito de Narciso cuja larga tradição tem seu início nas *Metamorfoses* de Ovídio. Os versos “sobre la música inclinado, como extraño contempla/ con emoción gemela su imagen desdoblada/ y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso” (v. 62-64) dialogam com os respectivos versos da obra de Ovídio:

Enquanto bebe, preso à bela imagem vista,  
ama objeto incorpóreo, sombra em vez de corpo.  
Se embevece de si, e no êxtase pasma-se,  
como um signo marmóreo, uma estátua de Paros.  
(Ovídio, 2010, p. 102, v. 416-419)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Todas as traduções dos textos latinos são de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (2010).



Em ambas as obras, destaca-se a comoção do primeiro encontro por parte do protagonista com sua imagem desdobrada. A visão do reflexo os impressiona de tal maneira que ficam paralisados diante de suas imagens. A realidade alternativa que se lhes desvela inesperadamente os toma de forma absoluta. Eles vislumbram, por um momento, que o mundo que os cerca e a base cognitiva que os suporta representam, na verdade, parâmetros relativos. O êxtase reside na cognição ainda não processada da complexidade absoluta do ser num mundo inscrito em textos ainda não decifrados. O momento da visão comporta tamanho excesso semântico que as personagens adentram o desconhecido sem distanciar-se reflexivamente de sua posição ontológica.

Outra semelhança reside na alusão à flor na qual o rei cernudiano se transforma após o processo de desengano (v. 93). Na versão de Ovídio essa passagem diz que "corpo nenhum havia. No lugar acharam/ uma flor, cróceo broto entre pétalas brancas" (OVIDIO, 2010, p. 105, v. 509-510). Preso aos limites terrestres, ele tem de abandonar a imagem do ideal absoluto e permanecer nos textos menos intensos de sua realidade, o que equivale, depois da experiência do excesso, ao aniquilamento existencial. No entanto, a visão da beleza o transformou e o que restou foram flores, símbolos do ideal, seres híbridos entre a beleza metafísica e a esqualidez da impotência.

Enquanto o rei cernudiano, desolado e concomitantemente resignado perante a inacessibilidade de sua outra metade, constata que definitivamente não lhe basta contemplar o belo (v. 89-90), o Narciso de Ovídio implora para que possa ver sua imagem, ao menos, uma última vez:

Ao vê-la ir-se, grita:  
Foges para onde? Espera, não deixes, cruel,  
teu amante. Que eu possa ao menos contemplar-te  
sem tocar e nutrir o meu triste furor  
(OVIDIO, 2010, p. 104, v. 476-479).

A desolação e a sensação de impotência perante a inexorabilidade do destino são muito mais intensas e profundas na versão de Cernuda. O que resta é um ser cindido que, por um instante, adentrou o mundo ideal e agora, consciente de seu estado, tem de permanecer inexoravelmente numa realidade pobre e indesejada.

Em Ovídio, o fim trágico do protagonista está estreitamente ligado a sua soberba e sua autossuficiência arrogante ("mas, tão dura soberba havia em ternas formas", OVIDIO, 2010, p. 100, v. 354). Ele não hesita em expressar seu desdém pelo amor de Eco ("Ele fugindo, diz:

“tira as mãos, não me abrace/ morrerei antes que tu possas me reter!”, OVIDIO, 2010, p. 101, v. 390-391). Por isso a deusa da vingança o castiga mais tarde, defrontando-o com o próprio modelo de comportamento (OVIDIO, 1978, p. 152, v. 405). Da mesma maneira que ele não corresponde ao amor que se lhe tem, ele também experimentará a sensação de um amor não correspondido, amando somente a si, sem jamais poder tocar o ser amado.

A soberba e o excesso de autossuficiência, como figuram no mito de Ovídio, encontram seu reflexo em “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*” na relação do rei com seus súditos cuja falta de senso estético e cujo excesso de pragmatismo são, de seu ponto de vista, abomináveis e indignos de sua atenção. A soberba, no entanto, não figura explicitamente no ato da contemplação. Cernuda introduz novos matizes, reinterpretando e adaptando o contexto original.

Essa nova interpretação está relacionada com a versão de Gide, que em seu *Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)* reinterpreta o mito. Na contemplação narcisista, o monarca cernudiano não vislumbra somente a si mesmo, mas todo um mundo ideal por meio do qual intenta discernir uma verdade mais profunda. Essa busca por uma verdade além da imagem também se encontra na versão de Gide (1978, p. 105):

[...] [Narciso] quer conhecer enfim  
que forma tem sua alma; ela deve ser, ele sente,  
excessivamente adorável, se ele o julga por seus  
grandes tremores [...](tradução nossa)<sup>9</sup>

Importa sublinhar que, na versão de Gide, Narciso reconhece, ou melhor, intui o mundo eterno por meio de “grands frémissements” que, até certo ponto, evocam a função destinada ao desejo no pensamento cernudiano, a saber, simbolizar um vínculo perdido com um mundo metafísico superior. Ao contemplar as imagens refletidas na água, o Narciso de Gide chega à conclusão de que há uma forma primordial perdida à qual todas as outras se dirigem (GIDE, 1978, p. 107). Ele sente que há um paraíso no qual a ideia metafísica, imaterializável no mundo terrestre, pode cristalizar-se tomando a forma ansiada, sem máculas, sem excessos, sem detrimientos (GIDE, 1978, p. 108). Portanto, o Narciso de Gide discerne a essência de um ser que para ele incorpora a perfeição, ou seja, a síntese do ser e devir.

---

<sup>9</sup> [...] il [Narcisse] veut connaître enfim  
quelle forme a son âme; elle doit être, il sent,  
excessivement adorable, s’il en juge par ses  
grands frémissements [...] (GIDE, 1978, p. 105).

Em clara analogia, o rei Luis de Baviera primeiramente reconhece o aspecto divergente do jovem, mas essa imagem imediatamente se desintegra para fundir-se numa única forma em que o rei divisa a essência de seu ser envolta num mundo atemporal (v. 78-80). Nesse mundo superior, o rei encontra “olvido a su impotencia, saciedad al deseo” (v. 84), o que no pensamento cernudiano implica plenitude. Na imagem refletida, o rei reconhece o paraíso e a incorporação do ser absoluto.

Como “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, a versão de Gide também mostra a efemeridade da plenitude e a desolação depois da culminação, concluindo que tudo tem de ser eternamente refeito (GIDE, 1978, p. 116). Essa é a tarefa que justamente cabe ao artista. Ele tem de recriar o mundo metafísico por meio da obra de arte e, por conseguinte, auxiliar as almas sensíveis a divisar o mundo absoluto:

O Poeta é aquele que contempla. E o que ele quer?  
- O Paraíso.  
[...] as aparências são imperfeitas:  
elas balbuciam as verdades que elas encobrem; o  
Poeta, à meia-palavra, deve compreender, então,  
redizer essas verdades [...] (GIDE, 1978, p. 21, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Por meio da música e, assim através da arte, o rei cernudiano pôde discernir a verdade irrefutável de um mundo superior. A arte o ajudou a reconhecer esse espaço e representa, em sua visão, o lugar onde deseja permanecer eternamente (v. 108). Como o Narciso, o rei esquece o mundo em sua volta para imergir num mundo ideal. Ao poeta, atribui-se-lhe a função de conjurar esse lugar por meio da magia de seus signos.

A versão de Gide foi largamente influenciada pela filosofia de Schopenhauer (ANGELET, 1982, p. 26; ROBIDOUX, 1978, p. 51-55) e também Cernuda escreve ter lido a obra do filósofo alemão (CERNUDA, 1991, p. 385). No seu livro, *O Mundo como vontade e representação*, Schopenhauer explica – exposto aqui de maneira bastante sucinta e simplificada - que a realidade absoluta é constituída pela vontade, enquanto o mundo que nos envolve, que tocamos e que percebemos se limita a ser somente uma representação da essência ontológica (SCHOPENHAUER, 1996, I, p. 31-33). A vontade, como exposta por Schopenhauer iguala àquilo que Cernuda expressa com a ideia de desejo (VARELA, 1997, p.

---

<sup>10</sup> Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il?  
- Le Paradis.  
[...] les apparences sont imparfaites:  
elles balbutient les vérités qu’elles récélent; le  
Poète, à demi-mot, doit comprendre, puis  
Redire ces vérités[...] (GIDE, 1978, p. 21)

41), um desejo que simboliza a ânsia por plenitude e por um mundo metafísico superior, um desejo que, na verdade, não representa, mas é o ser em sua totalidade.

Ao contemplar-se na corrente musical, o monarca é impelido pelo desejo e, ao imergir em sua divagação, reconhece o mundo metafísico ideal, as essências das coisas em que já não há diferenças, mas sim um arquétipo, uma ideia do invariável. Imerso no mundo da arte e entregue à cognição do ser, o Narciso-rei cernudiano enxerga "a ideia, a forma eterna" de Schopenhauer (1996, I, p. 257), um estado ontológico em que o indivíduo deixa de ser particular, limitado pelas ânsias do corpo e escravo das pulsões, para transformar-se em "sujeito da cognição" liberto de vontade, de dor, de tempo (SCHOPENHAUER, 1996, I, p. 257).

O rei se esvai nas veredas da contemplação e já não percebe que há um mundo a seu redor, tampouco reconhece diferenças ontológicas entre si e o jovem admirado, vislumbra somente uma ideia do ser inicial, inconsútil, sem cisão. A imersão desinteressada nas imagens refletidas lhe permite adentrar o reino das verdades irrefutáveis. Verdades estas que se lhe revelam completamente dissimilares às verdades infundavelmente relativas dos discursos históricos que jamais permitirão o grau zero da certeza. Octavio Paz (1991, p. 131, tradução nossa) resume de maneira concisa e certa: "[...]se o desejo é real, a realidade é irreal. O desejo torna real o imaginário, irreal a realidade". Como Narciso de Gide que reconhece o paraíso, o rei cernudiano reconhece em seu desejo a realidade potenciada. Ambas as figuras procuram no reflexo do ideal a ideia eterna de Schopenhauer; o caminho que leva à contemplação é a arte.

A encenação estética do rei Luis II da Baviera nada mais é que um exercício de aproximação às verdades eternas, às realidades absolutas. Por meio da inserção de infinitos signos intertextuais, o poema reconstitui a complexidade do ser e oferece ao leitor a possibilidade de trilhar pelos mesmos caminhos de percepção e cognição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELET, Christian. *Symbolisme et Invention Formelle dans les Premiers Écrits d'André Gide*. Gent: Romanica Gandensia, 1982.
- BARBOSA DE CARVALHO, RAIMUNDO NONATO. *'Metamorfoses' em Tradução*. São Paulo, 2010. 158p. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento. Universidade de São Paulo.
- CERNUDA, Luis. *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- CERNUDA, Luis. *Prosa II*. Madrid: Siruela, 1994

- CERNUDA, Luis. *Las Nubes/ Desolación de la Quimera*. 6ª edição. Madrid: Cátedra, 2003.
- ELIOT, T.S. *Collected Poems 1909-1935*. Londres: Faber and Faber, 1975.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber, 1957.
- ELIOT, T.S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1972.
- ELIOT, T. S. Hamlet and His Problems. In: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Faber & Faber, 1997, p. 81-87.
- FERRERES, Rafael. *Verlaine y los Modernistas Españoles*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- GIDE, André. *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978.
- HEIßERER, Dirk. *Ludwig II*, Reinbek: Rororo, 2003.
- HUGHES, Brian. *Luis Cernuda and the Modern English Poets*. Alicante: Universidad de Alicante, 1987.
- HÜHN, Peter. *Geschichte der englischen Lyrik 2*. Tübingen/Basel: Francke, 1995.
- INSAUSTI, Gabriel. *La Presencia del Romanticismo Inglés en el Pensamiento Poético de Luis Cernuda*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2000.
- MARTINO, Pierre. *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Arnaud Colin, 1950.
- OVID. *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- PAHLEN, Kurt. *Die große Geschichte der Musik*. Munique: Cormoran, 2000.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- ROBIDOUX, Réjean. Introducción. In: André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, p. 51-55.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1996.
- SUMMERHILL, Stephen. Luis Cernuda and the Dramatic Monologue. In: Jiménez-Fajardo, Salvador (Org.). *The Word and the Mirror*. London/Toronto: Associated University Press, 1989.
- ULLACIA, Manuel. El teatro de Narciso: 'Luis de Baviera escucha *Lohengrin*'. In: Valender, James (Org.). *Luis Cernuda en México*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- VARELA, Fernando. 'El Deseo es una Pregunta cuya Respuesta no Existe': La Poesía de Cernuda a la Luz de la Filosofía de Schopenhauer. In: *Cuadernos Americanos*, Cidade do México, p.33-57, 1997.
- VILLENA, Luis Antonio. Introducción. In: Cernuda, Luis. *Las Nubes/ Desolación de la Quimera*, 6ª edição. Madrid: Cátedra, 2003, p.11-60.
- VERLAINE, Paul. *Oeuvres Poétiques*. Paris: Garnier, 1995.
- WAGNER, Richard. *Lohengrin*, Stuttgart: Reclam, 1999.
- YEATS, William Butler. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. Hertfordshire: Wordsworth, 1994.