

“HÁ CAVALOS NOTURNOS: MEL E FEL”

Lidia Neghme Echeverría

“Não é verdade que sobrevivi à fome e à sede, sofrendo e sendo escarnecido, só pelo propósito de manter-me fiel à verdade que o céu despertou em meu coração?”

Kahlil Gibran

I. INTRODUÇÃO

Visto que este soneto de Jorge de Lima é, sugestivamente, muito rico, tentaremos a sua análise, apreendendo-o através da possibilidade da dupla leitura, no nível da articulação do conteúdo, dentro das linhas propostas por Greimas para o exame (1). Isto quer dizer que temos o intuito de desvendar o objeto, em primeiro lugar, como “fechamento do sistema”, cujas estruturas parciais se integram numa estrutura paradigmática. Num segundo passo, tentaremos uma apreensão do objeto como “abertura do sistema” isto é, estudaremos a sua manifestação discursiva como uma continuidade que pode ser interpretada como uma transformação diacrônica do conteúdo, que contém um antes e um depois semânticos. Teremos que mostrar, então, os graus implícitos e explícitos do objeto.

Esta abordagem retoma ainda a idéia de “escritura” de Roland Barthes, já que, segundo esse teórico, a escritura como ato de solidariedade histórica “é uma função: é uma relação entre criação e sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (2).

Dessa maneira, procuraremos esclarecer o problema dos rastros do Apocalipse no soneto, visto que se trata de compreender que, se há alguma interpenetração ou influência desse livro bíblico em relação a esta configuração de Jorge de Lima, os dois tipos de escri-

(1) — La linguistique structurale et la poétique. In *Du Sens*, pp. 271-283.

(2) — *O grau zero da escritura*, p. 23.

tura são diferentes, apesar da sua comparabilidade. Quer dizer que em cada caso a diferença é proporcionada pela dissímil “intencionalidade” (segundo Ingarden) ou “forma do modelo de presença” (segundo Husserl) que se atualiza, a cada passo, ante o conteúdo material e formal dos objetos apresentados” (3).

Outrossim, graças a esta demarcação intencional, aproveitaremos o ensejo para evidenciar qual é o sentido em que se patenteia no texto a figura de D. Quixote em relação a São Miguel e a Garcia Lorca. Não poderíamos adiar esse esclarecimento, visto que o poema nos fornece, ideologicamente, uma compreensão “sui-generis” de D. Quixote. Neste sentido, ele abrange uma nova interpretação do herói de Cervantes, mostrada a partir da intencionalidade. Eis o texto do poema:

HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel.

O cavalo que vai com Satanás
e o cavalo que vai com São Miguel.
O cavalo do santo vai atrás,

e vai na frente a azêmola cruel.
Mas vão os dois e cada qual com um ás.
No cavalo da frente o atro anjo infiel
com façanhas de guerra se compraz.

São Miguel de la Mancha, D. Quixote,
Garcia Lorca viu-te, vejo-te eu
na luta igual com o ás da negação,

arremeter com lança em riste e archote.
E ao fim de tudo há um anjo que venceu:
Tu, D. Quixote da Anunciação.

II. *Correspondências ou equivalências entre a expressão e o conteúdo*

Greimas retoma a idéia do isomorfismo do signo lingüístico de Hjelmslev e procura ver nos dois planos fundamentais da linguagem (expressão e conteúdo), uma organização idêntica, ou seja, as relações formais entre os esquemas fonemáticos (expressão) e os gramaticais (conteúdo); e ainda aproximações substanciais entre os esquemas prosódicos (expressão) e os narrativos (conteúdo).

(3) — Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, pp. 62-70.

Sendo assim, precisamos começar a análise a partir do sintagma, visto que ele corresponde ao texto e que somente conseguiremos desvendar a estrutura do paradigma, isto é, da língua, se pesquisarmos as relações de convergência que há entre esses dois eixos no nível do signo lingüístico.

Neste sentido a nossa abordagem vai particularizar a idéia da taxinomia ou fechamento do sistema, isto é, tomaremos *o soneto como esgotamento progressivo da informação, que se dá correlativamente ao desenvolvimento do discurso*.

Dessa maneira, tentaremos mostrar a importância das redundâncias que valorizam os conteúdos selecionados ou encerrados no texto. Mas, também, vamos evidenciar o conjunto das estruturas utilizadas visando a esclarecer, ainda, a comunicação poética em relação à configuração das isotopias.

III. *O poema e o fechamento do sistema*

O primeiro verso do soneto é, sugestivamente, importante. Assim é, porque, no nível da comunicação poética, ele introduz os elementos de junção e disjunção das estruturas a serem consideradas nesta primeira isotopia, que é a *isotopia fundamental* (4), visto que, a partir dela, serão depreendidas as eleições das outras isotopias.

Em “HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel” temos uma isotopia configurada a partir do sintagma, que contém dois sememas que contrastam entre si e são equivalentes em relação ao todo: “mel” e “fel”. É a partir desses dois elementos disjuntivos, que atualizam semas opostos, que podemos afirmar que o sintagma que constitui o primeiro verso evidencia a “definição discursiva”, já que o desenvolvimento do texto, não é senão uma *expansão* da definição. Isto é: as oposições ou equivalências que vão sendo evidenciadas a seguir, dependem hierarquicamente deste primeiro verso, visto que apresentam uma relação *per genus proximum et differentiam specificam* (5).

Por outro lado, este verso se configura como um esforço de *condensação*, isto é, como uma *denominação*, a partir da qual serão possíveis as expansões que através do soneto, complementarão esta denominação do primeiro verso. Sendo assim, podemos concluir que tudo o que se dá nesse sintagma funciona como predicação e que os

(4) — *Semántica Estructural*, p. 184.

(5) — *Op. cit.*, p. 112.

outros versos, ao evidenciarem algumas diferenças em relação ao inicial, acrescentam a essa predicação elementos semânticos e gramaticais ou fonéticos e prosódicos.

Desta maneira, salienta-se a validade *determinante* do primeiro sintagma em relação ao todo. É possível perceber que os outros versos funcionam como elementos subordinados ou determinados diante do inicial, visto que complementam a predicação. Eis o estabelecimento da relação de hipotaxe entre as isotopias do texto e a sua complementaridade, equivalência ou junção.

O primeiro verso, no esquema gramatical, se configura como sintaticamente diferencial, se pensarmos nos versos da primeira e da segunda estrofe ou ainda nos tercetos. Observamos que a *isotopia fundamental*, que determina as outras possíveis, atinge, especialmente, os dois quartetos, se bem que as suas junções e disjunções compreendem todo o soneto. Mas esta demarcação possibilita a existência de uma segunda isotopia subordinada, que se desenvolve nos tercetos e complementa as expansões do texto em relação à *definição discursiva*. Hierarquicamente, esta segunda isotopia é dependente da primeira e as duas configuram uma relação hipotática da manifestação discursiva. E como esta se refere ao plano do conteúdo e ao problema da comunicação poética, somente será esclarecida quando evidenciarmos o plano da manifestação discursiva à medida que a análise avançar.

Sendo assim, os quartetos patenteiam as seguintes relações gramaticais

Primeiro quarteto:

- | | |
|---|--|
| 1 | HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel
SV SN SN SN |
| 2 | o cavalo que vai com Satanás → SN (6)
SN SN SV SC |
| 3 | e o cavalo que vai com São Miguel → SN
SN SN SV SC |
| 4 | O cavalo do Santo vai atrás,
SN SV SC |

(6) — Pottier, B., Audubert, A., Pais, C., *Estruturas lingüísticas do Português*, pp. 38-40.

Segundo quarteto:

- 5 e vai na frente a azêmola cruel.
 SV SC SN
- 6 Mas vão os dois e cada qual com um ás.
 SV SN SN SC
- 7 No cavalo da frente o atro anjo infiel
 SC SN
- 8 com façanhas de guerra se compraz.
 SC SV

Percebemos que é no primeiro verso que se configuram os núcleos sêmicos diferenciais, sob o ponto de vista tanto do conteúdo quanto da expressão. Isto é assim porque embora os semas “mel” e “fel” sejam, sintaticamente, equivalentes, apresentam uma marca diferencial que os opõe, tanto semiologicamente quanto fonematicamente.

E porque em relação aos traços distintivos, o que interessa é o timbre ou intensidade, podemos dizer que no caso dos lexemas *mel* e *fel* há uma oposição fonemática entre /m/ (sonoro) vs /f/ (surdo). Mas, também há uma identidade, graças ao uso comum da lateral /l/ que é sonora. O mesmo acontece em relação à vogal /e/, que nos dois casos é tônica. Estes últimos são os elementos não marcados e que não levam às diferenciações.

Ora, a oposição da articulação sêmica se concretiza, ainda, no plano semântico, porque “mel” e “fel” são semas que atualizam esteses que têm em comum o fato de se referirem ao sentido gustativo. Destarte, a oposição que ocorre é a de *doçura vs amargor*.

Isto é possível, porque o lexema *fel* é utilizado aqui em sentido figurado, porque, originariamente, o semema “fel” atualiza particularmente a conotação de “mau humor”, “ódio” e “amargor”, como no caso presente. O mesmo ocorre em relação ao semema “mel”, pois, embora seja um substantivo, funciona como adjetivo. A validade semântica de *mel* e *fel*, que funcionam patenteando qualidades gustativas, faz com que esses lexemas determinem ou particularizem os *cavalos noturnos* sintática e semanticamente.

Sendo assim, podemos dizer que “mel” e “fel” são duas *metáforas conceptuais*, segundo as idéias dos teóricos de Liège, visto que têm um teor semântico que se evidencia através do jogo “sur une sup-

pression — adjonction de sèmes” (7). Mas a validade deste tropo na sua manifestação discursiva se exprime ainda de acordo com a definição de Vico, segundo a qual, a metáfora é admirada “...sobretudo quando comunica sentido e paixão às coisas insensíveis”, porque os primeiros poetas davam aos corpos “o ser de substâncias animadas” (8).

É assim que compreendemos a funcionalidade dessas metáforas, pois, além de determinarem sintática e semanticamente o sintagma, tropologicamente, visam a personificar os *cavalos noturnos*, que, contaminados semanticamente pelas conotações das metáforas, são percebidos como evocações metanímicas relativas às pessoas que os montam.

O procedimento imagético das metáforas é duplo: elas dividem a manifestação discursiva pelo elo das conotações que se exprimem separadamente em relação a “mel” e a “fel”. Neste sentido, são aplicáveis as considerações de Bachelard ante esse tipo de imagens: “dans l’imagination des qualités, le sujet veut saisir, avec des prétentions de gourmet, le fond des substances, et en même temps il vit dans la dialectique des nuances” (9).

As referidas imagens materiais se dão sempre pela luta dialética dos opostos. Eis por que elas são dinâmicas e tonificam a vontade na medida em que é impossível ficar-se indiferente, mesmo quando captadas perceptivamente. Segundo Bachelard, estes devaneios (interpretação psicanalítica) mudam a dimensão dos nossos poderes, pois nos dão “impressions démiurgiques” e “les illusions de la toute puissance” (10).

E é isto que acontece no soneto. “Mel” e “fel” serão as duas substâncias que matizarão as conotações particulares da imagem dos dois *cavalos noturnos*. Um deles se opõe ao outro, mas ambos têm as mesmas potencialidades, que o soneto evoca no verso oitavo:

“Mas vão os dois e cada qual com um ás”

A dialética desta evocação se desenvolve através de todo o poema. Nos dois quartetos o esquema narrativo patenteia uma certa objetividade ou distanciamento da voz do poema. Eis por que predo-

(7) — Dubois e outros — *Rhétorique générale*, p. 109.

(8) — *Una Ciencia Nueva Sobre la Naturaleza Común de las Naciones*, p. 51, v. 2.

(9) — *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 14

(10) — *Id. ibid.*, p. 24

mina o verbo em terceira pessoa e o soneto começa com uma forma verbal impessoal de valor durativo, porque não há nenhuma definição realista ou particularizada no tempo. Isto já se percebe a partir do primeiro verso:

“HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel”

Mas nos tercetos o esquema narrativo muda, pois agora quem relata é uma primeira pessoa, que valoriza as oposições imagéticas e fica do lado de um dos dois eixos das antinomias. E’ que a voz do poema se particulariza, porque agora pode captar a substância das imagens e levar o leitor a uma conclusão através das suas interpretações das visões:

- v. 9 “São Miguel de la Mancha, D. Quixote,
- v. 10 Garcia Lorca viu-te, *vejo-te eu*
- v. 11 na luta igual com o ás da negação,
- v. 12 arremeter com lança em riste e archote.
- v. 13 E ao fim de tudo há um anjo que venceu:
- v. 14 Tu, D. Quixote da Anunciação.”

Essa identidade do narrador relativa à sua fusão com um dos elos da oposição se dá prosodicamente como uma simplificação dos grupos silábicos de intensidade. Isto quer dizer que se nos quartetos encontrávamos sempre três grupos fônicos de alternância rítmica, nos tercetos, versos nono, décimo e doze percebemos uma redução a termos menores. Esta ocorre porque neles há apenas dois grupos de intensidade.

Esses esquemas prosódicos se relacionam com os narrativos, visto que, nesses dois níveis da substância, se recria a simplificação da oposição, que ocorre quando a voz do poema intervém com o intuito de valorizar e julgar o desfecho da luta dos elementos antagônicos, dando a vitória a “D. Quixote da Anunciação”

Essa dialética se patenteia ainda no nível da entonação, pois, se no primeiro verso há um tonema de cadência, isto é, se a entonação desce, no último há uma anticadência ou elevação da voz. Em termos imagéticos esta oposição mostra a antinomia *escuridão vs luz*. Semanticamente, ela está indiciada pelo teor do sema “noturnos” que aparece no primeiro verso (“HÁ CAVALOS noturnos: mel e fel”), e “Anunciação” que vemos no último (“Tu, D. Quixote da Anunciação”), que determinam, respectivamente, *cavalos* e *D. Quixote*.

Segundo Bachelard, esse tipo de representações relativas às trevas é um fator de agitação íntima: “si par l’imagination nous entrons dans cet espace nocturne enfermé dans l’intérieur des choses, si nous vivons vraiment leur noirceur secrète, nous découvrons des noyaux de malheurs” (11).

Mas essa possibilidade, sugerida por conceitos de Psicanálise, não é explorada até as últimas conseqüências no soneto, pois, ao exprimir-se a oposição semântica de *escuridão vs luz*, a voz do poema confere a vitória a esta última. Ora, se o obscurecimento do mundo, no início do poema, “inclui em si uma DESPOTENCIAÇÃO DO ESPÍRITO, sua dissolução, destruição, desvirtuamento e deturpação” (12) e ainda conduz à “infelicidade ou desventura”, a última imagem patenteia o fim das tensões, graças ao triunfo da luz sobre as trevas. Outrossim, isto demonstra, em relação ao teor das idéias de Greimas, que “la substance est connotée par les variations isotopes à la fois euphoriques et dysphoriques” (13).

Porém, nesse soneto essas variações se dão a partir de uma disforia inicial e rematam numa euforia final, isto é, há uma progressão gradativa que se exprime através do ritmo e da entonação. Como já dissemos, nos quartetos há uma lentidão rítmica, que é paralela ao escurecimento do mundo, em virtude da equivalência dos entes antagônicos, nos tercetos, o ritmo alcança maior velocidade, isto é, recria-se uma euforia rítmica e de entonação. O último, por exemplo, atualiza no verso doze (“arremeter com lança em riste e archote”), dois grupos de intensidade, um peão quarto e a seguir mais três anfibracos, diferentemente do terceiro verso do primeiro quarteto (“e o cavalo que vai com São Miguel”), que tem um peão terceiro, um iambo e ainda um peão quarto. E poderíamos comparar as configurações rítmicas dos quartetos e dos tercetos para chegar a conclusões semelhantes. Além disso, esta dialética entre a disforia e a euforia dá validade à nossa idéia inicial, no sentido de haver duas isotopias no texto, sendo a primeira fundamental e a segunda subordinada à primeira.

Retomando este problema e considerando que a disforia se recria nos quartetos, podemos assinalar que a isotopia inicial ou básica, patenteia as variações relativas aos *cavalos noturnos*. Entretanto, ela está condensada em grau máximo no primeiro verso. Sendo assim, convém esclarecer, ainda, que o sintagma *cavalos noturnos* é

(11) — Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, p. 75.

(12) — Heidegger, Martin, *Introdução à Metafísica*, p. 71.

(13) — Id., *ibidem*, pp. 282-283, nota 1

reiterado nos dois quartetos e às vezes em diferentes posições. Isto se concretizou, porque as matérias “mel” e “fel” os determinaram semanticamente, reduzindo a indeterminação inicial a uma particularização que mostra um confronto entre os dois termos opostos. A disjunção evidenciada pelas duas metáforas unidas pela conjunção *e*, indica em primeiro lugar que os adversários estão num mesmo nível, visto que, *mel* e *fel* têm, sintaticamente, a mesma função e são termos equivalentes. Pelo fato de essas imagens contaminarem semanticamente *cavalos*, elas conseguem a sua particularização. Isto se exprime, sob o ponto de vista morfológico, como uma oposição entre a presença da pluralidade no lexema *cavalos* da primeira linha contra a ausência de pluralidade nas repetições disseminadas desse termo nos versos 2-7:

- v. 1 “HÁ *CAVALOS* noturnos: mel e fel.
- v. 2 O *cavalo* que vai com Satanás
- v. 3 e o *cavalo* que vai com São Miguel.
- v. 4 O cavalo do santo vai atrás,
- v. 5 e vai na frente a azêmola cruel.
- v. 6 Mas vão os dois e cada qual com um ás.
- v. 7 No *cavalo* da frente o atro anjo infiel”

Configura-se assim uma diferenciação básica, pois de acôrdo com o ponto de vista fonemático, a presença de /s/ contra a sua ausência é um traço distintivo. Todavia, isto se dá em termos sintáticos, porque o lexema *cavalos* sem o seu signo de pluralidade é repetido várias vezes. Eis por que se exprime a relação de convergência entre o eixo paradigmático (língua) e o sintagmático (texto), que é a idéia que Levin aplicara para esclarecer os acoplamentos e que Greimas também considera, ao citar esse estudioso.

Sendo assim, compreendemos que o paradigma se relaciona com estas variações morfológicas e fonemáticas que a língua nos fornece através do texto. Desta maneira, é possível dizer que as alternâncias de *cavalo* nos versos segundo e terceiro correspondem às “posições” de Levin (14), que se interpenetram com o segundo tipo de paradigma, isto é, com as equivalências semânticas. O fato mostra que o signo lingüístico está no centro da convergência das relações que contrai com os outros signos em seu paradigma. Trata-se, então, de um acoplamento, porque os únicos termos que criam diferenças são *Satanás* e *São Miguel*, que, por serem palavras finais de verso, ressaltam a alternância da rima.

(14) — *Linguistic Structures in Poetry*, pp. 19-41.

Em todo caso, essa falta de semelhança se oblitera, graças à mesma funcionalidade sintática desses substantivos. Isto evidencia a sua equivalência semântica, que é reiterada no sexto verso. Outrossim, há aproximações fonemáticas entre esses termos, pois *Satanás* e *São Miguel* compartilham o fonema fricativo surdo /s/ e a sonoridade dos elementos nasais /n/ e /m/. As diferenças se dão no nível das vogais, que patenteiam a disjunção dos termos, razão pela qual pensamos que a alternância fornecida pela rima, que é sempre consoante, é uma terceira isotopia a ser considerada, pois deixa ver junções e disjunções e reforça a oposição mostrada pelas metáforas “mel” e “fel”, atribuindo a São Miguel e a Satanás essas qualidades. De qualquer forma, a rima como um dado redundante é uma isotopia que exprime o elo das antinomias dos quartetos. Desse modo, o fim do 1.º v. *fel* se opõe a *São Miguel* (3.º v.) e *São Miguel* (3.º v.) rima com *infiel* (7.º v.); assim como *Satanás* (2.º v.) é a antítese do *santo que vai atrás* (4.º v.), mas *os dois vão com um ás* (6.º v.), e isto relaciona-se com a iníndiação do Demônio, que *com façanhas de guerra se compraz* (8.º v.).

Retomando o problema dos paralelismos, ainda no quarto verso aparece o termo *cavalo*, com a mesma funcionalidade que tinha nos anteriores. Trata-se, então, de um outro acoplamento porque se combina uma mesma posição com um idêntico teor semântico. Somente no 7.º v. — “No cavalo da frente o atro anjo infiel,” encontramos uma posição diversa, pois *cavalo* aparece logo após a contração da preposição *em* com o artigo *o*, que introduz o sintagma circunstancial. Ocorre a atualização de um paradigma equivalente semanticamente.

Essas antinomias, que foram evidenciadas a partir do verso inicial do soneto, assumem um teor progressivo nos dois tercetos finais, pois, como já dissemos, a respeito do ponto de vista do esquema narrativo, muda-se o ângulo da comunicação discursiva pela intromissão do falante lírico com um “eu” particularizado. Em relação ao equilíbrio objetivo das forças antagônicas dos quartetos, apresenta-se aqui a fusão plena do “eu” com o “mundo”. Destarte, o falante lírico inserido no conteúdo, avalia. Eis por que há uma queda absoluta da objetividade.

Desta maneira, configura-se a segunda isotopia, que está subordinada à primeira, visto que a avaliação não poderia ser feita, se não existissem os dois termos da oposição. Mas ainda há um processo de contaminação semântica, que evidencia a disjunção e a junção da isotopia. Realiza-se isto a partir da equivalência semântica que adqui-

rem *São Miguel e D. Quixote*. E essa identidade fica patenteada no v. 9.º e no 14. Nos dois casos citados, a voz do poema apela a esses entes através de sintagmas que reúnem, indistintamente, semas válidos para cada um deles:

v. 9.º “São Miguel de la Mancha, D. Quixote”,
v. 14 “Tu, D. Quixote da Anunciação”

Porém a contaminação semântica ou disjunção do conteúdo se exprime também pela alusão a Garcia Lorca no 10.º v. Mas, para esclarecer melhor este processo, citamos todo o primeiro terceto:

“São Miguel de la Mancha, D. Quixote,
Garcia Lorca viu-te, vejo-te eu
na luta igual com o ás da negação”,

Esta alusão a Garcia Lorca pode ser compreendida, quer como uma metonímia em relação ao seu poema “San Miguel”, que está no *Romancero Gitano*, quer como uma evocação genérica às suas idéias estéticas, contidas na palestra: “Teoría y Juego del Duende” Se considerarmos esse poema, perceberemos que a figura de São Miguel, fora útil a Lorca para ressaltar a oposição, entre luz e trevas, pois nesse texto o Santo é mostrado como um ente que irradia luz, enquanto.

“El mar baila por la playa
un poema de balcones.
Las orillas de la luna
pierden juncos, ganan voces.”

“Vienen altos caballeros
y damas de triste porte,
morenas por la nostalgia
de un ayer de ruiseñores.

*Y el obispo de Manila,
ciego de azafrán y pobre,
dice misa con dos filos
para mujeres y hombres*” (15).

Destarte, nesse poema de Lorca há também uma oposição entre luz e escuridão. Mas o interessante é a mitificação do Santo, pois ele é mostrado ludicamente no seu lazer:

“San Miguel se estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses.

San Miguel, *rey de los globos*
y de los números nones (16),
en el primer berberisco
de gritos y miradores.”

Eis a identidade com o poema de Jorge de Lima, porque no texto lorquiano o Santo está numa passividade, ao conseguir um grau máximo de destaque: ser “*rey de los globos y de los números nones*” E é exatamente o sintagma “*números nones*” o termo que se relaciona com o v. 11 do soneto de Jorge de Lima:

“*na luta igual com o ás da negação*”

Ás da negação e números nones destacam a vitória de São Miguel em relação a Satanás, pois nos dois casos as perífrases atualizam conotativamente as forças negativas, isto é, o Demônio.

A segunda possibilidade de entendermos o processo da contaminação semântica diante desta alusão a Lorca é obtida graças à conferência estética do poeta espanhol, denominada: “*Teoría y Juego del Duende*” Nessa palestra, Lorca citou São Miguel e Cervantes, e outros autores também, tentando esclarecer as relações entre *musa*, *anjo* e *duende*, como elementos chaves para elucidar o fenômeno da inspiração e criação artística.

Logicamente, ao desenvolver a caracterização do “*anjo*”, o poeta se refere a São Miguel: “*El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, y previene como San Gabriel*” Mais adiante, Lorca interpreta o *anjo* como uma força imperativa que “*ordena y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agita sus alas de acero en el ambiente del predestinado*” (17)

(16) — A palavra *nones* é gíria em espanhol que conota o elemento negativo.

(17) — Idem, *ibidem*, pp. 109-121, nota 15.

O desfecho do soneto apresenta D. Quixote como o *anjo que venceu*, isto é, o *Cavaleiro da Triste Figura*, como um ente predestinado miticamente para vencer. Nesse sentido é equivalente a São Miguel. Curiosamente, Lorca caracterizara a arte de Cervantes como um exemplo de *duende*:

“*El duende no llega si no ve la posibilidad de la muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo*” (.) “*La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran*, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales”

Estas citações particularizam as contaminações semânticas do soneto de Jorge de Lima, visto que, se o *anjo* é predestinação da vitória, o *duende* de Lorca em relação à obra de Cervantes evoca como uma vitória o sentido da morte de D. Quixote. É possível dizer que, graças a estas junções e disjunções finais, que configuram a segunda isotopia do texto, pelo processo da contaminação semântica, o soneto de Jorge de Lima adquire uma condensação máxima, que nos obriga a tentar a sua segunda leitura, visando a esclarecer o teor mítico e cultural que há por trás das evocações. Isto demonstra a “euforia da forma poética”, segundo as idéias de Greimas, pois as estruturas recriadas nos tercetos têm esse teor e provocam os “efeitos do sentido”

Em relação ao problema das isotopias, podemos afirmar que a rima dos tercetos é ainda um quarto dado a ser considerado, pois, sendo consoante, patenteia, claramente, as relações de disjunção relativas à *negação* (v. 11) e *Anunciação* (v. 14); assim como a junção predominante entre *Quixote* (v. 9.º) e *archote* (v. 12) e, ainda, *eu* (v. 10.º) e *venceu* (v. 13).

Não poderíamos deixar de assinalar que num nível estético este poema apresenta aproximações ante as idéias de Lorca em relação aos poemas com *duende* e, visto que este soneto tem a propriedade de “bautizar con agua oscura a todos los que lo miran”, tentaremos agora pesquisar a “abertura do sistema” (18)

(18) — Idem, *ibidem*, p. 282, nota 1.

IV O poema e a abertura do sistema

Este soneto, como transformação diacrônica do conteúdo, apresenta vários condicionamentos de integração cultural. Em primeiro lugar, a oposição *escuridão* versus *luz*, que se evidencia claramente nos versos 1.^o e 14, já fora exprimida na Bíblia, no Antigo e no Novo Testamento. Em todo caso, em termos literários, vamos considerá-la na epístola de São Paulo aos Efésios:

“Pois outrora éreis trevas, porém agora sois luz no Senhor; andai como filhos da luz” (*Ef*, 5, 11)

“E não sejais cúmplices nas obras infrutíferas das trevas; antes, porém, reprovai-as” (*Ef*, 5, 11)

As trevas bíblicas conotam o Demônio, ao passo que a luz é a verdade cristã, isto é, a crença nos dogmas e mistérios básicos da fé. Quanto ao soneto de Jorge de Lima podemos dizer que há diferenças na intencionalidade, já que o texto configura, objetivamente, a existência de duas opções antagônicas: o mundo de Satanás (trevas) e o de São Miguel (luz). Estabelecidos esses termos de oposição, a voz do poema manifesta as suas preferências ideológicas, pois a *objetividade dialética* inicial se transforma em subjetividade. Então, Satanás passa a ser o “ás da negação”, porque, sendo a concretização das trevas bíblicas, se opõe à luz.

Destarte, se dá a equivalência semântica entre *São Miguel* e *D. Quixote*. São Miguel é um outro personagem da Bíblia, que se destacou no *Apocalipse* de São João como o anjo que conseguiu vencer Satanás no céu, quando ele tentava devorar o filho da Virgem que estava para nascer. Depois da derrota, Satanás foi obrigado a deixar o céu e baixou à terra (*Apoc*, 12.9).

Outrossim, nesse texto bíblico está a idéia de que, se nós vencermos a batalha contra o Demônio, não seremos afetados pela segunda morte, isto é, promete-se a glória eterna para todos aqueles que tiverem a coragem moral de “ser fiéis até a morte” (*Apoc*, 2.10).

E' neste sentido que se torna interessante a identificação entre São Miguel e D. Quixote, porque assim se estabelece uma interpretação original de D. Quixote, na maneira pela qual, no capítulo final do romance se relata a morte de Alonso Quijano e se mostra a consciência de seu fracasso.

“Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda

de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y embelecos, y *no pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde*, que no me deja tiempo para hacer una recompensa, leyenda otros que sean luz del alma” (19).

Paradoxalmente, Jorge de Lima interpretou o desengano ou a consciência da derrota de D. Quixote como vitória de *D. Quixote da Anunciação*. Se entendermos a “escritura”, segundo as idéias de Barthes, “como uma intenção humana e ligada assim às grandes crises da História”, perceberemos que a intencionalidade da obra de Cervantes foi a de mostrar pela primeira vez a realidade. E isso se fez a partir da ironização das novelas de cavalaria, através da figura de D. Quixote, que em quase todas as suas aventuras faz contrastar o seu idealismo de teor medieval, com um século no qual já não existem mais cavaleiros andantes e em que a confiança na razão impede o desenvolvimento de seus ideais, motivo pelo qual o romance contém tipos de todas as camadas sociais. Mas o fundamental é que D. Quixote sente a sua derrota ao ser vencido e compreende que a sua vida fora um fracasso.

Jorge de Lima conota *D. Quixote* como “um anjo que venceu”, isto é, como um ser equivalente ao vencedor São Miguel e, por isso, a imagem final da Anunciação em relação a D. Quixote indicia a sua glorificação e resplendor eternos. Há assim, uma contaminação bíblica dupla, porque o anjo da Anunciação foi São Gabriel. Para Jorge de Lima, D. Quixote seria o símbolo daqueles que “têm o signo dos escolhidos” e, segundo o teor do Apocalipse, esses alcançarão a glória eterna.

Esta intencionalidade existe no soneto de Jorge de Lima porque D. Quixote é o exemplo de um tipo particular de personagens que procuram “ser fiéis até a morte” E, porque ele não traiu os seus ideais e foi sempre um homem autêntico e sincero consigo mesmo, é merecedor da missão de ser porta-voz da “Anunciação”

Eis a mitificação do herói de Cervantes, pois essa possibilidade é sugerida ainda pela indeterminação temporal do poema, que indicia o tempo do mito, que “reúne presente, passado e futuro”, pois a “sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra lógica ou de continuidade” (20).

(19) — *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 1535.

(20) — Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia Estrutural*, pp. 227-229.

Assim, adquirem sentido os *cavalos noturnos*, que são ainda outra alusão ao Apocalipse, bem como, o distanciamento mítico, que permite à imaginação fazer um jogo de imprecisões no soneto, que é indicialmente muito produtivo pelo fato de serem misturados semanticamente São Miguel e D. Quixote.

Através dessa identidade, se exprime a resposta que dá Jorge de Lima ao problema metafísico fundamental. E é essa a razão por que, ideologicamente, o soneto pode ser percebido como um “saber de salvação”, aplicando as idéias de Max Scheler. Esse tipo de conhecimento consiste em procurar a obtenção de uma base sólida para conseguir uma determinação evolutiva, isto é, a sua finalidade é a Divindade. Destarte, depreendemos a validade desses pensamentos de Scheler em relação à sua aplicabilidade neste soneto de Jorge de Lima, pois:

“No saber de salvação o fundamento supremo das coisas, sabendo-se ele mesmo e sabendo o mundo em nós e por nós, chega ele mesmo ao fim intemporal de seu devir (como ensinaram Spinoza primeiro e depois Hegel e Eduardo von Hartman); atinge alguma maneira de união consigo mesmo, resolvendo assim uma “oposição”, um antagonismo dualista que originariamente reside nele” (21).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston — *La terre et les rêveries du repos*. Paris, Librairie José Corti, 1971.
- BACHELARD, Gaston — *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Librairie José Corti, 1971.
- BARTHES, Roland — *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel — *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Aguilar, 1947
- DUBOIS e outros — *Rhétorique générale*. Paris, Larousse, 1970.
- GARCÍA LORCA, Federico — *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1963.
- GREIMAS, A. J. — “La linguistique structurale et la poétique”. In: *Du sens, essais sémiotiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J. — *Semántica estructural*. Madrid, Editorial Gredos, 1971.

(21) — *El Saber y la Cultura*, pp. 58-59.

- HEIDEGGER, Martin — *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1969
- INGARDEN, Roman — *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, Max Niemayer Verlag, 1960.
- LEVI-STRAUSS, Claude — *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1970.
- LEVIN, Samuel — *Linguistic Structures in Poetry*. La Haye, Mouton and Co., 1962.
- NOVO TESTAMENTO, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1971.
- POTTIER, B., AUDUBERT, A. e PAIS, C. — *Estruturas Lingüísticas do Português*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- SCHELER, Max — *El Saber y la Cultura*. Santiago de Chile, Editorial Universitária, 1960.
- VICO, J. B. — *Una Ciencia Nueva; Sobre la Naturaleza Común de las Naciones*. Buenos Aires, Aguilar, 1960. 2v.