

MITOS E PATRIMÔNIOS CULTURAIS NA OBRA DE JULES LAFORGUE

Andressa Cristina de OLIVEIRA
UNESP/FCL/Ar – andressac@fclar.unesp.br

Resumo: Jules Laforgue, poeta simbolista francês, além de ter escrito várias obras em poesia, também escreveu um conjunto de narrativas denominado *Moralités Légendaires*, no qual se serve de mitos e de patrimônios culturais com a intenção de dessacralizá-los e desviá-los burlescamente. O poeta retomou, de maneira irônica, temas caros aos seus contemporâneos do século XIX, como Perseu e Andrômeda, Pã e a Siringe, Epicteto, Diana, provenientes da mitologia greco-romana; Salomé, os três reis magos, provenientes da mitologia judaico-cristã; Lohengrin, proveniente da tradição oral germânica; personagens emblemáticos de William Shakespeare, como Hamlet e Caliban, da mitologia hindu, do conto maravilhoso “A Bela e a Fera”, entre outros. Laforgue usa seu conhecimento de conhecimento de mundo, suas leituras e criatividade, com o intuito de criar uma obra nova, no sentido baudelaireano, isto é, nas palavras de Friedrich (1991) reunindo gênio poético, inteligência crítica, dissonância, idealidade vazia, fantasia criativa e deformação. Alcançou a distância crítica criada por sua ironia, dando grande contribuição à modernidade. Nosso objetivo, aqui, é expor brevemente a retomada desses mitos e patrimônios culturais na obra de Jules Laforgue.

Palavras-chave: Laforgue; mito; Simbolismo francês; paródia; ironia.

A maioria dos escritores simbolistas dedicou-se à poesia. Jules Laforgue, porém, dedica-se também à prosa na obra *Moralités Légendaires*, na qual faz empréstimos nas tradições mais diversas (mitologia, história, literatura), a fim de encontrar material para fantasias e variações.

As *Moralités Légendaires* compõem-se de sete novelas, dentre elas “Hamlet ou les suites de la piété filiale”, “Le miracle des roses”, “Lohengrin, fils de Parsifal”, “Salomé”, “Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois”, “Pan et la Syrinx, ou l’invention de la flûte à sept tuyaux » e « Les deux Pigeons ». O poeta faz uso incomum do gênero, justificando, nele, sobretudo, a presença da paródia, da ironia, e da poesia.

Nessas narrativas, o poeta francês mostra sua necessidade de buscar o original e o novo. A tonalidade irônica que dá às suas novelas explica sua modernidade. Aqui, ele fez variações sobre temas e assuntos conhecidos, que pertencem a um fundo cultural: as novelas “Persée et Andromède” e “Pan et la Syrinx” provêm da Antigüidade greco-latina; “Salomé” e “Le miracle des roses” da Antigüidade judaico-cristã e “Hamlet ou les suites de la piété filiale”, “Lohengrin” e “Les deux pigeons” pertencem a um patrimônio nacional que autores fixaram para a posteridade. Nessas novelas, além de se servir de sua ampla erudição, dessacraliza esses mitos, ironizando-os e, ao mesmo tempo, ironizando os grandes autores e obras de sua época, sob a influência, ainda, da filosofia pessimista de Schopenhauer e da filosofia do Inconsciente de E. Hartman. Laforgue ainda permite-nos assistir a uma estruturação nova da prosa literária, pois quando iniciamos sua leitura, vemos que ele se afasta daquele discurso no qual se visa apenas à comunicação mais clara possível, que aplica estritamente as regras do código da língua ordinária. Usa seu conhecimento de conhecimento de mundo, suas leituras e criatividade, com o intuito de criar uma obra nova, no sentido baudelaireano, isto é, nas palavras de Friedrich (1991) reunindo gênio poético, inteligência crítica, dissonância, idealidade vazia, fantasia criativa e deformação. Ao escolher como hipotexto, no dizer de Genette (1982), as obras de Saxo Grammaticus, Shakespeare, Flaubert, Heine, Mallarmé,

Wagner, mitos provenientes das tradições Greco-romana, judaico-cristã, hindu, tão ao gosto dos simbolistas/decadentistas, alcançou a distância crítica criada por sua ironia, dando grande contribuição à modernidade. Laforgue usou a técnica irônico-pungente, gírio-pomposa, chulo-ingênuo, como definiu Wilson (2004) em *O Castelo de Axel*. O poeta situou-se fora do círculo exclusivista da linha “sério-estética” do Simbolismo, fazendo parte daquela que seria uma espécie de “prima pobre”, recessiva e desprezada.

De acordo com Hutcheon (1978), a tarefa do leitor na construção do sentido de um texto paródico é um pouco mais complexa que no caso de uma comunicação ordinária e, na sua complexidade, é logo assimilável à tarefa do intérprete do texto irônico - o modo principal dessa forma de paródia moderna que examinamos. Na estratégia da ironia, como na da paródia, o papel do leitor consiste em completar a comunicação que tem sua origem na intenção do autor. O ato é incompleto, nos dois casos, enquanto essa intenção não for reconstituída pelo leitor. Em outros termos, além do reconhecimento dos códigos literários usuais, o leitor deve também reconhecer que o que ele está lendo é uma paródia, e deve igualmente avaliar seu grau e identificar seu tipo. Ele deve também conhecer o texto que é parodiado, saber se deve ler o segundo diferentemente de qualquer outra obra literária, isto é, não importa de qual outra obra não paródica.

Na situação ideal, naturalmente, esse leitor erudito conhece a obra que está no segundo plano, e operará uma sobreposição de textos pela mediação dessa obra parodiada no ato da leitura. Esse ato é o simétrico da própria síntese do parodista, e completa o circuito semântico. É essa exata coincidência de intenção e de reconhecimento que gera, na paródia, tanto quanto na ironia, a “comunhão amistosa” entre autor e leitor.

Ilustramos os diversos mitos que Laforgue retoma de modo paródico e irônico. Algumas vezes os destitui de seu significado comum, outras, sua presença é meramente nominal. Contudo, é necessário que o leitor conheça esses diálogos para que tenha acesso à sua proposta enquanto escritor.

Na novela “Hamlet ou as conseqüências do amor filial”, Laforgue vai além de Shakespeare e retoma os nomes dos personagens da obra *Historia Danica*, de Saxo Grammaticus, um poeta latino do século XII traduzido na França no século XVI: “*feu son père le roi Horwendill, irrégulièrement décédé en état de péché mortel et dont Dieu ait l'âme selon sa miséricorde bien connue. [...] Gerutha, mère de Hamlet, et son mari d'aujourd'hui, l'usurpateur adultère et fratricide Fengo* » (LAFORGUE, 1996, p. 42, grifos nossos).

As referências à obra de Shakespeare não se referem somente ao tema, mas são citadas de forma nominal, como os nomes dos personagens de *All's well that ends well*: “[...] *de cette Hélène de Narbonne qui sut aller conquérir à Florence son adoré Bertrand, comte de Roussillon, bien que connaissant son mépris pour elle !...*” (LAFORGUE, 1996, p. 46, grifos nossos).

Podemos ver, também, referências à obra de Shakespeare em “Pan et la Syrinx”, quando se menciona o nome da personagem Caliban, de *The Tempest*: « *Il se roule devant elle, dans les thym, comme un sale Caliban, et gémit.* » (LAFORGUE, 1996, p. 266, grifos nossos).

São vários os empréstimos em Flaubert, sobretudo nos *Trois contes*. Em “Hamlet”, Laforgue parodia “A lenda de São Julião” ao fazer com que o personagem Hamlet mate canarinhos, rãs, sapos, escaravelhos e outros insetos...

Un jour, Hamlet était parti de grand matin pour la chasse. La préméditation, cette fois, l'avait tenu éveillé toute la nuit (la nuit qui porte conseil). Armé d'on ne peut plus excellentes épingles, il préluda par embrocher les scarabées que la Providence mettait sur son chemin, les laissant ensuite continuer le leur ainsi. Il arracha leurs ailes aux papillons futiles, décapita les limaces,

trancha les pattes de derrière aux crapauds et grenouilles, poivra de salpêtre une foumillière et y mit le feu, recueillit maints gazouilleurs dans les buissons et les abandonna au fil de la rivière prochaine pour leur faire voir du pays... (LAFORGUE, 1996, p. 60-61).

Em “Salomé”, além do tema central da novela referir-se ao conto “Hérodias”, há descrições que remetem à *Salammô* e à obra *As tentações de Santo Antônio*. Há, também, epígrafes emprestadas desta última e de *Madame Bovary*, quando o poeta abre as *Moralités Légendaires*: “*C’est plus fort que moi*”.

A influência de Mallarmé é nítida, sobretudo, em “Salomé” e “Pan et la Syrinx”. Nessas novelas, vemos uma releitura de “Hérodias” e de “L’après midi d’un faune”, respectivamente, de acordo com Reboul (1960).

Em “Salomé”, como nas outras *Moralités Légendaires*, Laforgue segue um filão literário que tende à eliminação do referencial em proveito do intertextual e que se difundirá sobre a forma de revisitação de obras e mitos do final do século XIX e começo do século XX. Aqui, o modelo de partida é o conto *Hérodias* de Flaubert, que é reconhecido e respeitado somente no plano estrutural. As diferentes intenções paródicas de Laforgue nos dão uma obra diferente, deformada, desmitizante. Os nomes dos personagens mudam – o nome de Hérode Antipas é caricaturalmente mudado para Emeraude Archetypas e a mãe, Hérodias, que foi uma personagem-chave no conto de Flaubert, desaparece. Genette (1982, p. 316) afirma que esta novela de Laforgue pode ser lida como um disfarce/fantasia neo-burlesca do conto de Flaubert e que essa é uma obra enigmática e adiante de seu tempo, surrealista *avant la lettre*.

A tradição greco-romana é retomada em “Persée et Andromède ou le plus heureux des trois » e « Pan et la Syrinx ou l’invention de la flûte à sept tuyaux ». No entanto, nas outras novelas, as referências nominais a mitos greco-romanos são abundantes.

A novela “Persée et Andromède” divide-se em três partes, das quais podemos dizer que, na primeira, há o retrato de Andromède entediando-se horrivelmente, desejando conhecer outras pessoas, outros mundos e presa em uma ilha com o Monstro que a criou. Na segunda parte, a jovem refugia-se em um canto secreto, onde arrumou um espelho aquático e, na terceira parte, surge um Persée que possui armas divinas para raptar Andromède, e, ao intervir, o Monstro acaba sendo morto. Triste por ter perdido seu amigo, ela dispensa Persée. Após ela arrepender-se de sua curiosidade e reconhecer seus sentimentos pelo Monstro, o mesmo ressuscita, transformado em príncipe. Assim, os dois partem juntos para a Etiópia.

Laforgue retoma a lenda de Andromède de maneira inusitada: não é dito por que ela se encontra na ilha deserta em companhia do Monstro. O que se vê, desde o início, é a paisagem que remete ao tédio, tão ao gosto de Baudelaire e dos simbolistas, a uma situação sem saída, reforçada pela presença do mar e pelas ladainhas de Andromède.

Andromède e o Monstro estão presos em uma ilha, onde não há nada para fazer a não ser contemplar o céu e as ondas do mar. Diferentemente do mito grego, o Monstro não está ali para devorá-la, mas é um amigo que lhe faz companhia. Nada melhor que o mar e uma ilha deserta para representarem os sentimentos reinantes entre os decadentistas do século XIX: é o retrato do desespero moderno, a idéia de desencantamento de Laforgue e de seus contemporâneos face ao mundo. Os decadentes rejeitavam o positivismo cientificista e sentiam viver em uma época de grande perversidade. Muitas vezes, esse desespero e desencantamento são traduzidos na obra de Laforgue por meio do pessimismo e da ironia. A fuga para isso está na busca de um mundo paralelo, de um senso de refinamento extremo.

Na novela « Pan et la Syrinx ou l’invention de la flûte à sept tuyaux » vemos Pan, que persegue Siringe, uma ninfa casta, porém charmosa, que se transforma em junco, com o qual, ele faz uma flauta que denomina siringe: assim, depreende-se que a finalidade da mulher é

alimentar a arte, visto que ele a transforma em um instrumento musical. Essa perseguição que Pan faz atrás de Syrinx dá o tom patético da novela: em um mundo onírico, o homem corre atrás da mulher e a perde.

É importante o que Pan diz, então, sobre a lua/Diana, pois é revelador de sua concepção de arte. Afinal, ele acusa Diana, fria, de tomar a aparência de uma mulher, mas de, na verdade, ser um homem, pois ela não se interessa, como toda mulher, pelos homens. Na verdade, ela é “um homem sublime e pálido” que bate, que chicoteia suas ninfas, cauterizando-lhe o sexo por meio de “*incantations inavouables*” no fundo das “*forêts claustrales!*”. E, no entanto, mulher pela sua aparência, ela seduz Pan. Em uma passagem altamente sugestiva, o leitor tem a descrição do encontro amoroso, rápido, dos dois.

Laforgue retoma mitos pertencentes a tradições diversas, mas, em “Pan et la Syrinx”, suas intenções são outras. Ele não desvia o mito burlescamente, conferindo-lhe significações diversas ou inversões semânticas. Apesar de proceder com os mesmos recursos de linguagem apontados anteriormente, fazer um uso abundante dos anacronismos, das referências nominais e comparativas a mitos retomados das tradições mais diversas e, sobretudo, ser irônico, o hipotexto permanece o mesmo. Pan e Syrinx são descritos como no mito grego, pois, no texto do poeta francês, Pan persegue a ninfa Syrinx, que, por sua vez, é companheira de Diana e se transforma em instrumento musical. Aqui, após a transformação de Syrinx, ele também volta seu desejo para a Lua. É revelador, entretanto, ver que, no mito grego, Pan é mortal, ao passo que, na obra de Laforgue, ele é imortal, sendo, dessa forma, uma representação da arte, visto que é ela que permanece.

Esta novela, diferentemente das outras, não parodia o Simbolismo sério-estético, nem os decadentistas, enfim, a contemporaneidade intelectual e artística de Laforgue. Lembremos que o poeta a escreveu após ter conhecido Leah Lee, professora de inglês por quem se apaixonou, com quem se casou e que morreu alguns meses após o poeta, também vítima da tuberculose e, a retomada desse mito grego, parece-nos, reveladora da arte poética de Laforgue, de sua aproximação com a obra de Mallarmé, e, sobretudo, de sua busca pela arte moderna. Ainda, podemos dizer que Pan é a divindade grega que, por excelência, ilustra a posição dos poetas simbolistas por habitar os lugares raramente habitados. Portanto, sua simbologia pode remeter ao distanciamento desses poetas em relação à sociedade de seu tempo.

Em Richard Wagner, Laforgue empresta o tema da ópera *Lohengrin*, apesar de também visitar as lendas medievais germânicas do século XII e, em relação à sonoridade, quando, em “Pan et la Syrinx”, esta é aproximada das valquírias, mulheres que se afastam do erotismo, que são puras, quando entoam anacronicamente os “*Hoyotho! Heiaha! Hahei! Heiaho! Hoyohei!*” (LAFORGUE, 1996, p. 276) da ópera de Wagner. Este retoma o tema das valquírias na ópera *O Anel do Nibelungo – A Tetralogia*, que é uma série de quatro óperas que retomam diversos mitos germânicos e escandinavos.

Laforgue apropria-se do mito, aqui, o de Lohengrin, e o utiliza com uma voz e uma visão de mundo particulares. Desviando burlescamente a ópera de Wagner, o poeta dessacraliza esse mito, criando uma narrativa poética de procedimentos paródicos, repleta de *Ennui*, que “coloniza” a Lua e faz uma verdadeira “sinfonia em branco”. Nesse sentido, o mito convocado serve como um verdadeiro analisador ou revelador de universo particular e social daquele que se apodera dele.

Vemos, com Eigeldinger (1978, p. 4), que

o mito, quando anexado pela literatura, se salva e perpetua-se ao tornar-se uma linguagem metafórica que, por meio da história dos deuses e dos heróis,

traduz uma experiência do imaginário, correspondendo a uma realidade vivida. Enquanto escritura, ele é inspirado por um sentido de identidade perdida e deve recriar o tempo e o espaço do sagrado, prolongá-los num eterno presente pela virtude compensadora da imaginação. O mito torna-se esse valor arquetípico e dinâmico que inscreve seu significado na trama da narrativa, na argumentação do discurso ou no amálgama do discurso-narrativa. É uma linguagem psíquica e existencial, determinada pela riqueza de seu ‘conteúdo semântico’.

Em “Lohengrin, fils de Parsifal”, o mito é reduzido a uma presença nominal com a qual Laforgue monta sua mitologia pessoal, pois vai além de Lohengrin, de Elsa, do cisne, da lua, do mar, da noite, da hóstia. Ele revisita vários personagens da mitologia greco-romana, da mitologia judaico-cristã e de outras mitologias, os quais, embora não tão desenvolvidos como o de Lohengrin, são também desviados quando convém ao autor, limitando-se, em geral, a uma presença nominal que é sempre irônica ou burlesca, criando uma rede de significações interligadas. Ele espera que essa presença nominal evoque sentidos ao leitor, que ela signifique “por trás da ironia”. É o caso, por exemplo, das Vestais, do Concílio Branco, de Nossa Senhora, da Basílica do Silêncio, de Palestrina, da Deusa, da Imaculada-Conceição, de Diana-Artêmis, dos Mistérios, da Eucaristia, do Comendador dos Crentes, de Hécate, do Aerólito do Sacrilégio, de Hégira, da Esfinge, das Matronas, do Cavaleiro-errante, da Sulamita, de Endimião, do Santo Graal, de Parsifal, da Santa Mesa, de Sansão e Dalila, do *Roi de Thulé*, de Ganimedes e da Assunção.

Laforgue revisita a mitologia hindu quando compara Syrinx, personagem de “Pan et la Syrinx”, a Aditi, personagem da mitologia hindu, que, em sânscrito, significa “livre, desimpedido, infinito” e é um símbolo de liberdade.

O poeta ainda retoma mitos da tradição judaico-cristã, em “Salomé”, ao retratar o episódio bíblico narrado nos Evangelhos de São Lucas, São Mateus e São Marcos e na novela “Le miracle des roses”, ao retomar o mito dos três reis magos.

Lembremos que, além de ter parodiado e ironizado grandes autores, Laforgue deu tratamento especial à linguagem, criando um texto de novos procedimentos, sobretudo no que concerne ao poético e, ainda, sob a influência de filósofos como Schopenhauer, Kant, Hartmman. O poeta estava convencido da influência exercida pela filosofia sobre a criação poética e, a partir de 1880, encontrou o quadro de valores em torno do qual se cristalizou o conjunto de princípios de sua estética. De acordo com Scepi (2000, tradução nossa), ao tomar contato com a *Philosophie de l’Inconscient* de E. Von Hartmman, o poeta a aprova imediatamente. Entretanto, por mais decisiva que seja essa leitura, ele não obliterou a frequência assídua a outras obras filosóficas maiores.

Hartmman foi um discípulo de Schopenhauer e, partilhando inteiramente o pessimismo de seu mestre, ele desejava o fim da humanidade, e estimava que a espécie humana, uma vez convencida do absurdo da existência, renunciaria por si mesma a se reproduzir e a assegurar sua sobrevivência. Assim, o dever dos filósofos e dos homens de política devia ser trabalhar para acelerar de todas as maneiras o processo inevitável. A filosofia de Hartmman leva à extinção da vida, ao cumprimento de um necessário apocalipse. Quando os desígnios cegos e inflexíveis do Inconsciente vêm à clara consciência, um único remédio se impõe: o desaparecimento, a morte. Assim, na obra de Hartmman, há uma radicalização do pessimismo schopenhaueriano.

La Philosophie de l’Inconscient constituiu o alimento espiritual essencial de Jules Laforgue, que descobria no sistema de Hartmman a garantia da coesão científica que as concepções de Schopenhauer, sem dúvida, lhe tinham recusado (SCEPI, 2000, tradução

nossa). A leitura do capítulo consagrado ao julgamento estético e à produção artística, na *Philosophie de L'inconscient*, forneceu a Laforgue os elementos que se organizaram progressivamente em uma teoria da arte. Hartman sublinha num primeiro momento o papel preponderante da imaginação na efetuação da obra artística. A representação que oferece do gênio criador é em parte congruente com a figura arquetípica do poeta *vates*, herdada da tradição platônica e reatualizada tanto pelos mestres da Plêiade, como pelos magos românticos alemães. Animado por um delírio sagrado, por uma essência divina, o poeta inspirado precipita uma operação de revelação: ele revela os mistérios da Natureza, desvendando na cortina das aparências e das formas concretas um buraco luminoso, ofuscante. A teoria da arte, segundo Hartman, não desqualifica o sujeito criador cujo papel ativo, mesmo secundário em relação à riqueza seminal do Inconsciente, é sem trégua sublinhado: a energia, a perseverança, a aplicação, o julgamento, são virtudes indispensáveis à realização da obra de arte (SCEPI, 2000, tradução nossa).

As alusões à obra de Hartman são variadas nas novelas de Laforgue. Em “Hamlet”, elas são freqüentes e, neste trecho, podemos ver, ainda, uma citação irônica em relação aos postulados de Kant:

Méthode, Méthode, que me veux-tu? Tu sais bien que **j'ai mangé du fruit de l'Inconscience!** Tu sais bien que c'est moi qui apporte la loi nouvelle au fils de la Femme, et qui vais détrônant **l'Impératif Catégorique** et instaurant à sa place **l'Impératif Climaterique!**... (LAFORGUE, 1996, p. 44, grifos nossos).

Laforgue serve-se do mito de maneiras diferentes, mas, como já foi dito anteriormente, sempre modernas. Segundo Richard Wagner (apud BERTRAND, 2000, p. 2), o mito é o poema primitivo e anônimo do povo, e nós o encontramos retomado em todas as épocas, remanejado, sem cessar, de maneira diferente, pelos grandes poetas dos períodos eruditos. O mito permite a expressão das invariantes da experiência humana pelo conjunto dos acidentes e das anedotas que as conjunturas históricas impõem. Fala essencial, ele torna inteligível o mistério do mundo, pois dá luz a esquemas e figuras arquetípicas.

Grojnowski (2000, p.3) diz que:

quaisquer que sejam as implicações das pesquisas eruditas ou das vulgarizações que concernem o corpus dos mitos, dos contos e lendas, elas são igualmente marcadas por uma procura das origens – argumentos primordiais, figuras primitivas – ‘fontes’ às quais remontam as construções sincréticas, etimológicas ou, simplesmente, a intuição poética. [...] Para o pensamento simbólico, do qual o Simbolismo europeu só representa um avatar, os mitos das diferentes culturas constituem um material anterior às transposições que as alteram até desnaturá-las – um material que o Poeta tem a função de recuperar. O retorno ao mito tende a reparar uma perda do sentido original, que se perpetuou na longa duração. O mito representa um dado fixo, congelado eternamente, que cabe ao artista retomar.

Os textos em prosa de Jules Laforgue servem-se de um mito para reescrevê-lo: “Hamlet”, “Lohengrin” e as outras moralidades lendárias põem, *no avant-plan*, um hipotexto

para desviá-lo parodicamente e, principalmente, para fazer dizer e ler uma outra coisa que ele evoca *à la lettre*.

De fato, a intenção de Laforgue ao (re) escrever as moralidades é distinta. Se o mito tem raízes na realidade para exprimir a relação que o homem entretém com o cosmos e a sociedade, e se ele se instala na interioridade do ser a fim de revelar a significação de sua aventura e de seu comportamento (EIGELDINGER, 1978, p. 12), em Laforgue essa relação e essa significação lhe são bem particulares e vão se colocar em contraponto às dos hipotextos

Nessa mitologia difusa do século XIX, e mais particularmente em suas décadas finais, a figura do poeta melancólico refugiado em sua torre de marfim é de grande atualidade. Ora, por exemplo, em seu “Hamlet”, Laforgue coloca uma torre “leprosa” que serve de refúgio a um herói que se deixa contaminar, que perde suas características heróicas, que foge da ação social, representada pela vingança, pela punição do assassino de seu pai, o rei Horwendill, para tornar-se esta espécie de poeta melancólico que, dessa forma, ganha feições parodistas. E a paródia, aqui, é bem mais complexa, tendo em vista que, ao retomar essa lenda hamletiana, Laforgue busca, justamente, revelar o desgosto pelo momento em que vive, por sua história pessoal. Podemos concluir o mesmo pela escolha da figura de Filoctetes, de Sófocles, personagem da mitologia greco-romana que contém elementos trágicos, mas, também, outros, prosaicos. Laforgue escolhe esse mito porque apesar de Filoctetes ter sofrido muito, mostra que ele não perde sua sensibilidade, sua paixão, assim como Hamlet. De fato, “Laforgue apropria-se do mito e o confronta com uma voz e uma visão de mundo particulares”, usando o mitológico em forma de paródia para pôr em prática sua ironia.

Bertrand (2000, p.2) ainda afirma que:

a concepção do mito e da mitologia poética [na obra de Laforgue] evolui paralelamente a todo trabalho de emancipação que dele se apodera fortemente ao longo de sua curta carreira. Ele procura, em outras palavras, matar o mito da mesma maneira que ouve se desfazerem as “fortes vozes românticas”, os “ronrons líricos” e tudo o que faz a herança enfadonha da poesia. Desse ponto de vista, ele atesta, como outros escritores de sua geração, a força conservadora e reprodutora que o Parnaso e, sem dúvida, o aparato escolar puderam exercer sobre os poetas em formação.

Assim, Laforgue deixa transparecer que tem consciência do fato de que a poesia não pode mais ser um reservatório de mitos, pode apenas, se for o caso, servir como uma espécie de ancoragem mítica (a mais alusiva possível) para gerar o que se poderia chamar de mitologia pessoal.

Ora, ao tomar essa posição, Laforgue coloca-se bem próximo da veia parodista que, paralelamente à penetração da moda wagneriana na França, suscitou reescrituras verdadeiramente “*fumistes*”, isto é, mistificadoras, com a única intenção de esvaziar os grandes mitos. (BERTRAND, 2000, p.3). Laforgue utiliza o mito, ao mesmo tempo em que faz zombarias apaixonadas com ele: entre os possíveis títulos para as *Moralités Légendaires*, ele sugere a Gustave Khan em carta de junho de 1886 “Velhos esboços”, “Almas do dia” e “*Sachets* descobertos”. Essa posição dialética instala uma contradição dinâmica em seus textos e, por isso mesmo, deixa a melhor parte ao leitor intérprete. O sujeito da enunciação dissimula-se por trás da barricada da fábula e da narração.

Segundo Grojnowski, (2000, p. 2)

Laforgue, em cada um dos assuntos que retém, explora um fundo comum que lhe permite estabelecer uma cumplicidade imediata com seu leitor: ‘A mitologia é um dicionário de hieróglifos [...] conhecidos por todo mundo’, escrevia Baudelaire em seu artigo “Théodore de Banville”. O caráter hieroglífico desse repertório permite ao mesmo tempo dar luz à vertente enigmática de um ‘tipo’(a inércia de Hamlet, a queda de Lohengrin) e projetar preocupações íntimas sobre ela: as figuras exemplares que provocam ao mesmo tempo a expressão do ‘eu’ e seu distanciamento.

As implicações lúdicas de Laforgue, nas *Moralités*, são declaradas. Ele joga com todos os quadros, em uma orquestração de efeitos que os realizam em paródias de celebração. Ele experimenta uma interpretação livre de modelos veneráveis tomados de empréstimo em Saxo Grammaticus, Shakespeare, Flaubert ou Wagner, que ele ‘re-escreve’, ao mesmo tempo em que ‘sobre-escreve’. Por meio dessa prática do mito literário, ele recusa seu estatuto de argumento exemplar, pois o concebe como palimpsesto, nele inscrevendo uma sucessão de referências que formam uma série de textos no qual interferem todos os tipos de versões. As *Moralités* revelam que toda versão de um mito é necessariamente percebida nas relações que ela mantém com as outras versões às quais se refere, às vezes, sem o saber: não a duplicação – mesmo modificada, atualizada – de uma fala original, mas acontecimento único e singular. Tal prática impõe uma postura de leitura diferente da que pede a relação de uma narrativa ‘verdadeira’. Ela faz saber que não existe relação primeira, que toda versão é versão de uma versão, uma das variações e das reinterpretações produzidas ao infinito pela literatura, e que a escritura se define como uma celebração da contingência.

Mas, Laforgue aproxima-se do mito e o prolonga por um outro caminho: o da poesia lírica. Como lembra Eliade (1957, p. 36),

a poesia esforça-se por recriar a linguagem, isto é, por abolir a linguagem corrente, do uso diário, e inventar uma nova linguagem, pessoal e particular, em última instância secreta.. Mas, a criação poética, como a criação lingüística, implica em abolição do tempo da história concentrada na linguagem: ‘ela tende a recuperar a situação paradisíaca primordial, quando se criava espontaneamente, quando o passado não existia, pois não havia consciência de tempo, de memória da duração temporal’. Assim, para um grande poeta, o passado não existe, ele cria o mundo como se assistisse à cosmogonia.

Pode-se dizer, com Eliade (1957, p. 36), que todo grande poeta refaz o mundo, esforçando-se para vê-lo como se o Tempo e a História não existissem.

Em Laforgue, ainda, vê-se que a verve de um estilo falado deve ser atribuída a uma concepção do sacrilégio do mito literário, pois, na sua obra, isso deriva, também, do efêmero e de um impressionismo do imediato que impunham até então referentes contemporâneos. Tal é sua maneira de conciliar tradição e atualidade: não como a ‘modernidade’ que, segundo Baudelaire (1980), articula o transitório ao eterno, mas na posição de submeter este último a uma fala que jorra perpetuamente, e que está em busca de si mesma e que se constitui nos caminhos dessa busca.

Nas *Moralités Légendaires*, o moderno aproxima-se do antigo, o nobre beira o trivial, em um tipo de carnaval no qual se trocam vários tipos de distinções. Esse lendário pessoal

deve ser também posto em conjunto com as numerosas abstrações que Laforgue apresenta como entidades alegóricas. Na medida em que faz sua paródia, ele mostra-nos a influência de suas leituras e de seu conhecimento de mundo. Todo esse trabalho inovador e criativo torna evidente que Laforgue faz trabalho de poeta moderno, que procura, sobretudo, a originalidade.

Referências Bibliográficas:

- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.
- BERTRAND, J. P. Petite mythologie portative. Université de Liège, **Vortex**, n° 2, 2000. Disponível em: <http://www.orsini.net/laforgue/vortex2/bertrand2.htm>. Acesso em 14 dez. 2005.
- EIGELDINGER, M. **J. J. Rousseau – Univers mythique et cohérence**. Neuchatel: La Baconnière, 1978.
- ELIADE, M. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Éditions Gallimard, 1957.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GROJNOWSKI, D. Jules Laforgue et les usages du mythe. Université de Liège. **Vortex**, n° 2, 2000. Disponível em: <http://www.orsini.net/laforgue/vortex2/grojno2.htm>. Acesso em 14 dez. 2005.
- HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. In: **Poétique** 36, 1978.
- LAFORGUE, J. **Moralités légendaires**. Paris: Fleuron, 1996.
- REBOUL, P. **Laforgue**. Paris: Hatier, 1960.
- SCEPI, Henri. **Poétique de Jules Laforgue**. Paris: PUF, 2000.
- WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel – estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.