

**PARÓDIA E IRONIA EM *MORALITÉS LÉGENDAIRES* DE JULES LAFORGUE.**

*PARODY AND IRONY IN JULES LAFORGUE'S MORALITÉS LÉGENDAIRES.*

**Andressa Cristina de Oliveira**  
UNESP - Araraquara

**RESUMO:** Jules Laforgue é um poeta simbolista francês, autor das obras de poesia *Les complaints, L'imitation de Notre-Dame, la lune, Le sanglot de la terre*. Apesar de a maioria dos simbolistas dedicar-se exclusivamente à poesia, Jules Laforgue escreveu *Moralités Légendaires*, uma singular obra em prosa e de extrema atualidade, pois, no século XIX, dedicou-se à paródia e à ironia. As novelas que fazem parte desta obra são um trabalho de escritura e de tonalidade, de nuance. Elas referem-se a gêneros literários, sem, todavia, respeitar suas definições. Fazem demarcação de textos célebres, mas remetem mais a modos, temas, convenções e estéticas. Aqui, o poeta faz variações sobre temas conhecidos, e suas *Moralités* exploram argumentos que pertencem a um fundo cultural: o mito de Hamlet, abordado na novela aqui mencionada, pertence a um patrimônio cultural que um autor fixou para a posteridade. Nas outras novelas, o autor se serve de mitos Greco-latinos e judaico-cristãos, reescrevendo mitos de forma paródica, irônica, procurando a originalidade, fazendo trabalho de poeta simbolista e moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jules Laforgue; Simbolismo Francês; Ironia; Paródia.

**ABSTRACT:** Jules Laforgue is a French Symbolist poet, he wrote poetry works such as *Les complaints, L'imitation de Notre-Dame, la lune, Le sanglot de la terre*. In spite of mostly of symbolist poets write only poetry, he also dedicated himself to prose works such as *Moralités Légendaires*, a particular work in prose and extreme today as in the nineteenth century, he devoted himself to parody and irony. The novels that make up this book are the work of writing and tone of nuance. They refer to literary genres, without, however, respect their definitions. There are demarcation of famous texts, but that refer more to modes, themes, and aesthetic conventions. Here, the poet makes variations on familiar themes, and explore his *Moralités* arguments that belong to a cultural background: the myth of Hamlet, approached the novel here mentioned belong to a cultural heritage that an author set for posterity. In other novels, the author makes use of myths Greco-Latin and Judeo-Christian myths rewriting so parodic, ironic, looking for originality, doing the work of Symbolist and modern poet.

**KEY-WORDS:** Jules Laforgue; French Symbolism; Irony; Parody.

Nas ***Moralités Légendaires***, singular obra em prosa de Jules Laforgue, o poeta serve-se de mitos de tradições diversas, parodiando-os e os dessacralizando. Nas sete novelas que fazem parte dessa obra, revisitou mitos pertencentes a um patrimônio histórico nacional, como em “Hamlet ou les suites de la piété filiale” e “Lohengrin, fils de Parsifal”, revisitou mitos judaico-cristãos, como é o caso de “Salomé” e “Le deux pigeons”.

Em “Persée et Andromède” e “Pan et la Syrinx ou l’invention de la flûte à sept tuyaux”, Jules Laforgue serve-se da tradição greco-romana para compor suas moralidades.

De acordo com Hutcheon (2000, p.28), é o destinatário quem decide se um texto é irônico ou não. Reitera, ainda que:

esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”). Não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada. Na verdade, “pegar” pode ser um termo incorreto e até mesmo impróprio; “fazer” seria muito mais preciso.

Atentemos para a questão da participação efetiva do leitor na construção de sentido dos textos caracterizados pela ambigüidade, pela contradição e pelo paradoxo, pois é preciso acionar seu “conhecimento de mundo” ou seu “repertório”.

Para Muecke (1995), a criação do artista será tanto menos irônica quanto mais sua intenção ou mensagem seja clara, direta e imediata. Seguindo esse raciocínio, se a intenção de um escritor, por exemplo, é transmitir sua mensagem por meio de um texto carregado de símbolos e, portanto, em certa medida, hermético, a propensão de que a ironia se faça presente é maior.

O estudioso ainda reitera que a participação do receptor é imprescindível para que a significação irônica aconteça e classifica a ironia em duas categorias: a ironia situacional ou observável e a ironia verbal ou instrumental. Grosso modo, a ironia observável corresponderia às coisas vistas ou apresentadas como irônicas, ao passo que a ironia verbal corresponderia à inversão semântica, isto é, dizer uma coisa para significar outra. Nessa forma de ironia, sobretudo, há um sujeito sendo irônico; assim, trata-se, de certo modo, de um tipo de comportamento. Ressalta-se, aqui, ainda, que a participação do receptor é extremamente importante para que a significação irônica aconteça. Nas análises dos textos de Laforgue que serão apresentadas nos capítulos seguintes, poderemos ver que a ocorrência desses tipos de ironia é abundante.

Lembremos, ainda, com Muecke (1995), que o estudo da ironia de um lado exige o reconhecimento de um sentido literal e de outro, que é o sentido figurado. Quem pratica a ironia qualifica o enunciatário, pois o julga capaz de perceber os índices que sinalizam esse procedimento, participando, assim, da construção da significação irônica. Dessa maneira, o ironista pretende que o sentido seja apreendido pelo receptor da ironia, porém, não imediatamente; ele almeja, contrariamente, que aquele a quem a ironia foi dirigida

interprete as pistas que sugerem um discurso irônico, colaborando, assim, para a construção de sentido.

Para Hutcheon (2000, p. 33),

a ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um “ferrão”. Em outras palavras, existe uma “carga” afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). Às vezes, a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoção.

Ressalte-se que a raiz grega da palavra ironia (*eironeia*) indica dissimulação e interrogação, o que nos leva a concluir que nas manifestações irônicas há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar. Reiteramos, mais uma vez, a questão do papel do leitor na construção de sentido da ironia, pois se o mesmo for desatento e passivo, não será capaz de acessar as atitudes irônicas de um narrador.

Para Hutcheon (2000), quando a ironia assume uma função distanciadora, permite que o ironista e o interpretador da ironia se afastem, se distanciem de uma dada situação a fim de olhá-la sob uma nova perspectiva. Porém, quando a ironia assume uma função de oposição, é vista e interpretada ora como transgressora e subversiva ora como insultante e ofensiva. Há, também, uma função de atacante, e a estudiosa afirma que “quando a carga negativa chega ao máximo no momento de uma invectiva corrosiva e um ataque destrutivo tornam-se as finalidades inferidas – e sentidas da ironia” (2000, p. 83). Ela, ainda, sublinha que a ironia joga para grupos fechados que podem ser elitistas e excludentes.

Na obra de Jules Laforgue, temos um caso de abordagem de novelas de cunho paródico, irônico, humorístico. Não nos esqueçamos, assim, que se o leitor não colaborar na estruturação do significado, não vai ter acesso ao sentido pleno dessa categoria de textos literários.

No caso de textos como essas novelas de Laforgue, o leitor precisa decifrar as marcas deixadas em sua superfície pelo produtor a fim de acessar um sentido “oculto”, velado, que, muitas vezes, tende a negar o sentido superficial. Como os textos paródicos e irônicos são semelhantes estruturalmente, a paródia pode servir-se da ironia como mecanismo retórico preferido e até privilegiado.

O texto paródico deixa ao leitor, de maneira proposital, pistas, marcas, sinais que devem necessariamente ser seguidos a fim de que o sentido essencial seja construído. Exige, ainda, uma distanciação crítica e irônica.

Para elucidarmos esse tipo de distanciamento, é preciso, ainda, definir a ironia enquanto fenômeno do estilo literário. De maneira puramente formalista, pode-se definir a ironia literária como um modo de discurso no qual existe uma diferença entre o que se diz literalmente e o que se quer realmente dizer. Essa diferença toma forma do contrário, pois se diz o contrário daquilo que se quer dizer na verdade. Essa diferença é nítida ao **iniciado**, isto é, aquele que é capaz de percebê-la. A dialética da ironia está, justamente, na capacidade reflexiva da atribuição da ironia. Para o leitor, a repetição de frases adquire um sinal de transparência irônica e é, de fato, um dos raros sinais dos quais dispõe a ironia, mas é preciso que a ironia literária renuncie a tais sinais. Geralmente, a ironia escrita deve trabalhar com sinais menos marcantes.

O texto paródico deixa ao leitor, de maneira proposital, pistas, marcas, sinais que devem necessariamente ser seguidos a fim de que o sentido essencial seja construído. Exige, ainda, como já dissemos, uma distanciação crítica e irônica.

Vemos, ainda, com Duarte (2006, p. 21),

que a ironia atua de forma intelectualizada, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual. O ouvinte do dito irônico [seu leitor ou receptor] é convidado a fazer o seu próprio raciocínio, lançando pontes entre o paradoxo percebido e o significado pretendido daquilo que ouve. O resultado positivo dessa tarefa, ainda segundo a retórica, traz prazer a esse ouvinte, que reconhece assim a própria inteligência e torna-se cúmplice do autor do dito irônico, reconhecido como autoridade a ser respeitada.

Esse tipo de ironia será assim basicamente um tropo, uma volta da seta semântica em que a palavra passa a ter outro conteúdo/significado, diferente do conteúdo/significado primitivo. Constitui-se então como ornato, luxo do discurso, cuja função será a de um sedutor deleite pragmático que, jogando com a expressão linguística e com o prazer da compreensão, pode fazer chegar a um conhecimento afetivo capaz de preencher possíveis lacunas da convicção intelectual. Ao mesmo tempo, a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro.

A ironia não é apenas uma questão de vocabulário e não se resume apenas a uma inversão de sentido de palavras, mas implica pensamentos e atitudes, e sua compreensão depende do fato de o receptor perceber que as palavras não possuem um sentido único e fixo, mas variam de acordo com o contexto.

Com a finalidade de ilustrar o humor e a ironia nas **Moralités Légendaires**, servir-nos-emos, a partir de agora, de exemplos da novela “Hamlet ou les suites de la piété filiale”, a mais longa e também mais conhecida.. Nessa novela, Laforgue explora argumentos que pertencem a um fundo cultural proveniente da Antiguidade greco-latina, cristã ou de um patrimônio nacional, como é o caso de “Hamlet” e de “Lohengrin, fils de Parsifal”. Em “Hamlet”, Laforgue parodia a tragédia shakespeariana, fazendo jogos de imitação e de translação, e transformando-a em uma novela de cunho paródico e poético. Dessa forma, faz-se necessário retomarmos o enredo da tragédia de Shakespeare, construindo, nos dizeres de Genette (1980), o hipotexto.

**Hamlet**, de W. Shakespeare, é uma peça que foi escrita na fase “sombria” do autor, e que caracteriza um momento culminante do teatro elizabetano – assim denominado porque nasceu e se desenvolveu sob o reinado de Elizabeth I (1533-1603) e prosseguiu no governo de Jaime I (1566—1625), seu sucessor. Nessa “fase sombria”, onde Shakespeare sofreu um golpe sentimental, pois seu amigo e protetor, o conde de Essex, foi executado por ter conspirado contra a rainha, o autor mergulhou em profunda angústia, vivendo uma fase caracterizada por meditações acerca da fragilidade da existência humana. Foi quando ele escreveu suas mais belas tragédias: **Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth e Troilo e Créssida**.

**Hamlet** é uma das peças mais fascinantes de Shakespeare porque retrata uma metáfora da própria vida: a um homem é imposta uma tarefa que ele não buscou, mas da qual tem de se encarregar, como a todos nós é dada a vida que temos que levar adiante. O grande processo de Hamlet é constituído por sua procura de um sentido, de uma integração, de uma validação da tarefa que lhe foi proposta: uma vingança, a da morte de seu pai. Essa vingança deveria ser contra o tio por quem Hamlet, antes mesmo de ter conhecimento do crime, não nutria a menor simpatia. Essa peça, porém, é muito mais que uma simples peça de vingança, pois seu protagonista não é o simples executor de uma vingança. O príncipe da Dinamarca é um homem que se investiga, se analisa, hesita antes de agir, reflete sobre seus atos e sobre o sentido da existência. Talvez essa indecisão – resultado de longas reflexões – constitua, na verdade, o aspecto mais fascinante de **Hamlet**.

A trama central é clara: cabe a Hamlet vingar a morte de seu pai e arrancar do trono da Dinamarca seu tio Cláudio, o assassino. Essa incumbência lhe foi transmitida

pelo próprio morto, que lhe fala sob a forma de fantasma. A partir desse acontecimento, toda a ação se organiza, numa crescente perplexidade.

Seguindo os passos dos dramaturgos de seu tempo, Shakespeare escreveu os diálogos de **Hamlet** em versos brancos alternados com trechos em prosa coloquial. A linguagem varia da mais poética à mais banal, diferenciando as personagens ou reforçando os elementos trágicos e cômicos.

O clímax da peça – o desmascaramento definitivo de Cláudio – é atingido por meio de um recurso metalinguístico: o teatro no teatro. No terceiro ato da peça (que é composta por cinco), uma companhia de atores ambulantes chega a Elsinore e Hamlet decide montar uma peça para denunciar seu tio. Ele mesmo orienta os atores para a representação, que retrata o crime de Cláudio, porém, aqui, um sobrinho é retratado matando o tio. A peça da companhia ambulante perturba a todos e os conflitos pessoais afloram, densos e contidos. Hamlet vê seu conflito retratado no rosto de Cláudio, quando este abandona a sala. O rei sente-se ameaçado e conspira juntamente com Laertes, o filho de Lorde Polônio, a morte de Hamlet. O príncipe é desafiado a lutar com Laertes, culminando num trágico final onde morrem Hamlet, Laertes, o rei Cláudio e a rainha Gertrudes. Assim, o trono de Elsinore é assumido pelo príncipe da Noruega, Fortimbrás.

Na novela de Jules Laforgue, Hamlet é incompreensível e lunático, no entanto mais decidido e pessimista que o de Shakespeare. Por conta das influências filosóficas que sofreu o autor, o Hamlet de Laforgue é um autor dramático, um homem de gênio literário, o filho de uma cigana que esquece seu dever sanguinário de vingar a morte de seu pai ao fugir com Kate, atriz de teatro. No meio do caminho, quando passam pelo cemitério onde estavam enterrados o rei Horwendill, Ofélia e Polônio, Laertes mata Hamlet em um acesso de brusco furor do qual se arrependeria mais tarde: ele enfia um punhal em seu coração. Recuando até o século XII, Jules Laforgue retoma os nomes das personagens da **Historia Danica**, do poeta latino Saxo Grammaticus, com a intenção, de um modo geral, de parodiar os intelectuais franceses de sua época, seus conterrâneos, simbolistas e decadentistas. Nesta moralidade, o poeta já cumpre seu duplo papel de revelar e anular.

Dessa maneira, utilizando os nomes das personagens de Saxo Grammaticus e mantendo a história central que tomou em Shakespeare, Laforgue introduz alterações na trama de sua “moralité” por meio de uma verve irônica e da criação de um Hamlet-artista. Fazendo uma paródia irônica da decadência em voga, por meio dessa transformação tão

legítima, ele põe em dúvida, de maneira bem moderna, a concepção do herói, mostrando o que este tem de literário, e não de vivido. Ele ironiza o *Ennui*, o mal do século XIX, por meio da filosofia pessimista de Schopenhauer e da filosofia do Inconsciente de Édouard Hartmman. Seus procedimentos paródicos repousam na percepção do nada metafísico e de uma pluralidade psicológica que ameaça a autonomia do Eu – concepções que não existiam no tempo de Shakespeare. O poeta, aqui, mantém a intriga como secundária e a muda onde lhe parece melhor, com uma desenvoltura total, ao inventar outras intrigas fantasistas e ao transformar essa paródia-tragédia em monólogo interior.

O título completo da moralidade de Laforgue é “Hamlet ou les suites de la piété filiale”, isto é, “Hamlet ou as consequências do amor filial”. Este título dá o tom à moral irônica da novela, pois, levado a sério, visto que é uma qualidade admirável, o amor filial leva ao assassinato e à ruína.

Enquanto toda a história de Shakespeare se funda na revelação do espectro do pai de Hamlet, em Laforgue encontramos um Hamlet mais interessado em filosofia, que ele tinha estudado com Horácio na universidade de Wittenburg. A grande preocupação do poeta é fazer com que os atores desempenhem exatamente o que ele lhes indicou, pois isso lhe permitiria “apanhar a consciência do rei”. Aqui, Hamlet é um gênio literário. Em vez de viver, ele escreve, o que o faz incorporar os valores decadentistas bem em voga no final do século XIX.

A novela de Laforgue é descritiva, um tipo de poema onde cada elemento possui sua reflexão simbólica. Eis a torre que emerge à beira de uma baía estagnada e nela se reflete, lembrando algo que apodrece e se deteriora: « *L'assise de la tour où le jeune et infortuné prince s'est décidément arrangé pour vivre, croupit au bord d'une anse stagnante [...] ce coin d'eau est bien le miroir de l'infortuné prince Hamlet* » (LAFORGUE, 1996, p. 39).

Como é uma paródia, esse Hamlet, mesmo se possui numerosas características de seu autor, é objeto de zombarias. Ele representa uma decadência sem saída e sua morte não é de jeito nenhum, como na obra de Shakespeare, o necessário fim de uma intriga complexa que engaja um grande número de personagens que se influenciam uns aos outros. Laforgue assume em sua novela o materialismo e o determinismo de seu tempo. Percebe-se aí tanto quanto a filosofia de Schopenhauer e de Hartmman, a filosofia de Taine sobre os princípios que regem a conduta humana: “a raça, o meio e o momento”.

O rei Horwendill, cujo nome Laforgue tirou da *Historia Danica* de Saxo Grammaticus, é libertino, pouco digno de admiração, opondo-se totalmente ao nobre pai

da peça de Shakespeare: « [...] *l'autre, son père, bardé d'une belle armure neuve, l'oeil coquin et faunesque, feu son père le roi Horwendill, irrégulièrement décédé en état de péché mortel et dont Dieu ait l'âme selon sa miséricorde bien connue* » (LAFORGUE, 1996, pp. 41-42).

Em Laforgue, Ofélia já está morta quando começa a história, mas, é a ela que se destinaria todo o solilóquio de Hamlet, é com ela que ele fala sem parar: « *Moi, si j'étais une jeune fille bien, je ne permettrais qu'à un pur héros de poser ses lèvres sur ma destinée; un héros dont on pourrait citer les hauts-faits au besoin [...]* » (LAFORGUE, 1996, p. 44).

Não vemos a crueldade do príncipe em relação a ela, mas o remorso o persegue ao longo da novela: “*Oh! fi, Hamlet, fi!... – Pauvre Ophélie, pauvre Lili; c'était ma petite amie d'enfance. Je l'aimais! C'est évident! Ça tombait sous les sens*”. (LAFORGUE, 1996, p. 77). A explicação dessa culpa nos é confiada por Laforgue, de maneira, aliás, bem edipiana, entre parênteses: “[...] *ma mère prostituée (vision qui m'a saccagé la Femme et m'a poussé à faire mourir de honte et de détérioration la celeste Ophélie!)*” (LAFORGUE, 1996, p. 47).

Hamlet quer que a imagem de Ofélia permaneça “ideal”. Com Kate, a atriz de teatro, que tem um belo corpo, tudo é diferente. Ela permanece uma possibilidade, mas o desejo do ideal romântico leva Hamlet, entretanto, ao túmulo de Ofélia e à sua própria morte. Revela-se em Laforgue o embate entre essa busca do ideal e a decepcionante realidade feminina.

Na prosa de “Hamlet”, há uma visível desestruturação e reestruturação da linguagem no nível fônico por meio de repetições de sonoridades, aliterações, assonâncias que evocam os sentimentos. Escrevendo como poeta, Laforgue utiliza esses procedimentos como meios expressivos de sua ironia:

- *Comment! Encore une **Ophélie** dans **ma** potion! Oh! Cette usurière manie qu'ont les **parents** de **coiffer** leurs **enfants** de noms de **théâtre!** Car **Ophélie**, ce n'est **pas** de la vie **ça!** [...] **Ophélie, Cordélia, Lélia, Coppélia, Camélia!** Pour **moi**, qui ne suis qu'un **paria**, n'auriez-vous **pas...** (LAFORGUE, 1996, p. 50, grifos nossos).*

É sempre nesse mesmo sentido, na busca de tornar expressiva sua intenção de parodiar e de ironizar que lança mão de procedimentos poéticos no nível gramatical, sintático, lógico do discurso, como já o havia feito sofregamente em sua poesia.

Em todos esses níveis ocorrem repetições, recorrências, volta de palavras, correspondências de sonoridades que vão dando um ritmo poético à novela, na qual, além disso, a voz narrativa é lírica e, sobretudo, irônica.

Desde o primeiro parágrafo da novela, o trabalho sugestivo de artista e de poeta de Jules Laforgue exige uma leitura atenta e cuidadosa, concentrada nos efeitos sonoros e estilísticos, reveladores ideais da intenção paródica do autor em relação aos simbolistas/decadentistas de sua época:

*De sa fenêtre préférée, si **chevrotante** à s'ouvrir avec ses **grêles vitres jaunes** losangées de mailles de plomb, Hamlet, **personnage étrange**, pouvait, quand ça le prenait, faire des ronds, **dans l'eau, dans l'eau**, autant dire **dans le ciel**. Voilà quel fut le point de départ de ses méditations et de ses **aberrations** (LAFORGUE, 1996, p. 40)*

Pode-se perceber a atmosfera decadente na qual o personagem se insere e é identificado pelos termos “*personnage étrange*” e “*ses aberrations*”.

Aos poucos, o vocabulário vai se revelando rebuscado em excesso:

*La tour où, depuis l' **irrégulier décès** de son père, le jeune prince s'est **décidément** arrangé pour vivre, se dresse en **lépreuse sentinelle oubliée**, **au bout du parc royal**, **au bord de la mer qui est à tous**. (LAFORGUE, 1996, p. 41)*

Nesse segundo parágrafo, Laforgue inicia uma longa descrição. Ele utiliza de maneira incomum o adjetivo « *irrégulier* » para referir-se à morte do pai de Hamlet. Ele parece ainda aproximar semanticamente os sintagmas « *décès* » e « *décidément* », que fazem eco para a constatação da morte (*décès*) do rei, que decidiu (*décidément*) o jovem príncipe a levar esta nova vida, esta de que se fala agora, na torre isolada, esquecida (*oubliée*) como « *lépreuse sentinelle* »: a estranheza do adjetivo cola-se à da personagem. Há ainda um paralelismo, e um ritmo, criados por « *au bout du parc royal* » e « *au bord de la mer qui est à tous* ». Já vemos aqui a presença da torre, que remete ao isolamento dos poetas simbolistas/decadentistas em relação à sociedade, refugiados em sua « torre de marfim ».

O canto do parque onde fica Hamlet é um lugar (« *cloaque* », esgoto) onde se depositam detritos vegetais (do parque). Na verdade, o principal « *détritus* » ali jogado é o príncipe Hamlet, vítima de seu destino e de suas inquietações, talvez o “*décati bouquet*

*des galas éphémères*”, o que sobrou das relações entre Fengo e a cigana. De sua torre, o príncipe vê a cidade da Noruega onde vive Fortimbras, que, no momento, o poeta pode ironicamente qualificar de indigente (infeliz, miserável), mas positivo (que é real, que existe). O espaço apresenta-se podre, feio, desesperador, extensão da torre e do poeta.

*L'assise de la tour où le jeune et infortuné prince s'est décidément arrangé pour vivre, **croupit** au bord d'une **anse stagnante** où le Sund s'arrange aussi pour envoyer moisir le moins clair de l'écume d'épaves de ses quotidiens et impersonnels travaux.* (LAFORGUE, 1996, p. 41).

No terceiro parágrafo, o poeta faz trocadilhos quanto à situação de Hamlet, que se encontra órfão de pai e sem ninguém para o socorrer em suas misérias pessoais, rimando as palavras « *infortuné* » e « *décidément arrangé* », que se ligam, também, semanticamente: abandonado pelo destino, ele faz suas escolhas. Hamlet é caracterizado como « *jeune* », « *infortuné* » e « *arrangé* ». Nota-se também e sempre o abundante uso de adjetivos. O verbo « *croupit* » remete compreensivelmente não apenas à torre estagnada e poluída, mas, também, ao príncipe que escolhera nela viver após a morte de seu pai. A repetição do que já foi introduzido no segundo parágrafo da novela ( “...*décidément arrangé pour vivre*...” ) é elemento poético que situa a escolha do príncipe: viver na torre oxidada, podre, estragada. Ela é o reflexo do meio que cerceia Hamlet.

Esse « eu » frequentemente muda de tom, de registro, de opinião e se permite questões, indagações, exclamações, citações e apelos ao leitor, o qual percebe, em seus monólogos, pouco a pouco, que o poeta Jules Laforgue/Hamlet se volta para si próprio, ele é o autor exclusivo de um espetáculo desenrolado no interior de seus confins. Ele dirige-se a seu mundo interior, à procura daquilo que o revela, enquanto ser dotado de fantasia criadora, e o distingue de seus semelhantes.

Nessas passagens em que se buscou ilustrar o discurso poético de Laforgue, a intenção de sua obra, percebe-se efetivamente que o sentido tanto no nível lexical, como no metafórico ou simbólico, é construído por meio de uma constante elaboração da língua para que ela se torne adequada aos propósitos do poeta, cuja finalidade é parodiar e ironizar.

Sua novela é composta por unidades rítmicas variáveis, que o poeta explora e que são o resultado de efeitos especiais obtidos com a sonoridade das palavras. Seus fonemas buscam sugerir sensações ou emoções extremamente ligadas ao nível psicológico e vão estabelecendo uma correspondência entre som e sentido. Em “Hamlet”,

esse trabalho poético com a prosa aproxima-se do verso livre. Inovando, fazendo jogo de palavras e criando sua “própria língua”, ele aproxima-se do advento da “modernidade” proclamada por Baudelaire.

Vemos, também, que o poeta mistura a linguagem literária elevada, que ele quer parodiar, e o registro burlesco e, sobretudo, oral, em que o faz: “*Voici le manuscrit, William, je vous le confie, n’allez pas l’égarer ; sans blague, j’y tiens*” (LAFORGUE, 1996, p. 53).

Laforgue ainda serve-se do mito para animar almas modernas com ‘telas antigas’, fazendo o ‘novo com o velho’. Na medida em que faz sua paródia, ele mostra-nos a influência de suas leituras e de seu conhecimento do texto. Todo esse trabalho inovador e criativo torna evidente que, mesmo na prosa, Laforgue faz trabalho de poeta moderno, que procura sua originalidade na impressão das imagens, na violação da linguagem e na busca de efeitos fônicos.

## Referências

ALLEMANN, B. De l’ironie en tant que principe littéraire. In: **Poétique** 36, 1978.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1980.

LAFORGUE, J. **Moralités Légendaires**. Paris: Fleuron, 1997.

HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. In: **Poétique** 36, 1978.

\_\_\_\_\_, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_, L. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.