

A influência de Richard Wagner na literatura simbolista francesa: uma leitura de “Lohengrin, fils de Parsifal”, de Jules Laforgue.

Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira¹ (AESA)

Resumo:

*No século XIX, enquanto a maioria dos parisienses rejeitava as obras de Wagner, Baudelaire escreve um famoso artigo no qual expressa sua admiração estética pelo compositor alemão. O poeta transmite a seus descendentes, os futuros decadentes e simbolistas, dentre eles, Jules Laforgue, o gosto pela obra de Wagner. Laforgue é um poeta simbolista francês, autor de *Moralités Légendaires*, obra em prosa na qual faz variações sobre temas conhecidos. Sabe-se que o poeta tinha o hábito de freqüentar concertos musicais, sobretudo quando foi leitor da imperatriz Augusta da Alemanha, e, portanto, sentiu qual prolongamento a música dá a expressão humana. Dessa maneira, assumindo uma estreita relação entre poesia e música, Laforgue retoma a ópera *Lohengrin* de Wagner, dessacralizando-a, e a deformando. A novela que o francês escreve não se ajusta à tradição, pois os papéis são mudados, freqüentemente invertidos, e ele faz amplo uso da paródia e da ironia, desviando burlescamente os estereótipos da obra do alemão. Ele retoma a ópera de Wagner de maneira moderna e erudita, mostrando-nos seu papel de poeta simbolista e moderno.*

Palavras-chave: Lohengrin, Wagner, Baudelaire, Jules Laforgue, Simbolismo francês.

Introdução

Nos ciclos dos romances arturianos, Lohengrin, filho de Percival, o cavaleiro do Graal, aparece no final da obra *Parsifal*, do poeta alemão Wolfram von Eschenbach e na obra *O conto do Graal*, do francês Chrétien de Troyes. Segundo Zink (2003, p. 79), o texto de Troyes é o mais antigo de que se tem notícia em se tratando desse tema. Ele foi escrito entre 1181 e 1187 para Felipe da Alsácia, conde de Flandres, que foi uma figura de grande importância literária, religiosa e política na época. É provável que tenha havido um ou mais textos anteriores a seu romance, mas nada se sabe sobre eles. Wolfram von Eschenbach, poeta alemão que adapta o romance de Chrétien de Troyes nos primeiros anos do século XIII, servirá de modelo para Wagner que, por sua vez, será o modelo de Jules Laforgue. Acredita-se que Wolfram tenha sido o primeiro a retomar o assunto. Segundo Kohnen (1960, p.209), “foi o maior e mais profundo dos poetas medievais. Sua data e local de nascimento são desconhecidos, mas sabe-se que nasceu durante o reinado de Barbaroxa e faleceu durante o reinado do imperador Frederico II (entre os séculos XII e XIII). O mais espirituoso poeta da Idade Média, vassalo do conde de Werthrein, era paupérrimo. Sua única riqueza era, conforme sua própria expressão, a poesia, que considerava uma dádiva divina, e a canção era muitas vezes sua única forma de divertimento e sustento. Sabe-se muito pouco das vicissitudes da vida de Wolfram. Kohnen diz que é certo que viveu muito tempo na corte do *landgrave* (título ou dignidade de alguns príncipes alemães) Hermann von Thuringen (1195-1215), protetor da arte e da poesia. O poeta alemão não sabia ler nem escrever e guardava de cor seus versos e produções até ditá-los a alguém. Criou poucas poesias líricas, inferiores estilística e literariamente aos seus grandes poemas épicos. Sua obra prima é o “*Parsifal*”, na qual aparece, no último capítulo, seu filho Lohengrin. Kohnen ainda acredita que Lohengrin foi, por muito tempo, atribuído a Wolfram, mas, na realidade, seu verdadeiro autor é posterior a ele; um poeta bávaro desconhecido que aproveitou personagens e idéias de *Parsifal* e cuja canção é um conjunto de elementos da lenda do “*Schwanritter*” (cavaleiro do cisne), do Graal e das narrações lendárias da vida do rei Heinrich der Vogler. Porém, a versão de Wolfram von Eschenbach foi a usada por

Wagner e Laforgue, e optamos por resumi-la tal como ela aparece no livro XVI do *Parsifal*, intitulada “A missão de Lohengrin”:

Lohengrin, filho de Parsifal, deve, por ordem do Sagrado Graal, socorrer a duquesa Isabel de Brabante, perseguida pelo ódio de Telramund. O jovem Lohengrin chega em um barco conduzido por um cisne para vencer Telramund e desposar Isabel. O cavaleiro do cisne proíbe que esta lhe indague acerca de seu nome e linhagem. Quando Isabel se sente humilhada pelas alusões maldosas e maledicentes de suas amigas, insiste para que Lohengrin diga seu nome e suas origens. Este, por sua vez, reúne toda a corte e todos os príncipes vizinhos para responder em público. Identifica-se como o príncipe do Santo Graal e filho de Parsifal. Após suas explicações, o cisne reaparece para levar o cavaleiro de volta para Munsalvaesche, para sempre. Isabel fica, morrendo de dor e de desgosto pela perda de Lohengrin (VON ESCHENBACH, 1995, p. 186).

A história de Wolfram tornou-se conhecida por meio da ópera homônima de Richard Wagner.

***Lohengrin*, de Richard Wagner**

Lohengrin é uma grande ópera visionária, uma epopéia grandiosa na qual o mito vem atravessar a história, como o cisne que desliza sobre o rio: a aventura desse anjo de figura humana que é Lohengrin tem por cenário a Alemanha medieval, cuja rudeza solene é mostrada por Wagner. Esta ópera situa-se numa encruzilhada da evolução wagneriana: conserva as características românticas do *Tannhäuser*, mas já antecipa muito do *Tristão e Isolda* em sua forma de colocar a música a serviço do drama.

Neste conto lendário e mítico, a ação se passa no século X, no Brabante (Bélgica). Elsa de Brabante, filha do falecido duque de Brabante, é acusada por Frederico de Telramund de ter matado seu irmão, Gottfried de Brabante, para suceder seu pai. Instigado por Ortrud, sua mulher, Frederico reivindica o trono. Pressionada a explicar-se, Elsa contenta-se em evocar um cavaleiro que vira em sonho e que o Céu vai lhe enviar para defendê-la. Frederico lança o desafio, convocando o cavaleiro imaginário para um duelo. Um milagre acontece e um cavaleiro resplandecente com armadura de prata aparece em uma canoa puxada por um cisne. O cavaleiro vem para defender Elsa, que em troca deve desposá-lo e jamais questioná-lo sobre seu nome e origem. Frederico é facilmente derrotado, mas o cavaleiro poupa-lhe a vida.

Ortrud, valendo-se da magia negra, instiga Elsa a fazer a pergunta proibida ao cavaleiro. Frederico e Ortrud interrompem a cerimônia nupcial para intimar o cavaleiro a revelar a sua identidade. O cavaleiro aceita, contanto que seja Elsa que faça a pergunta.

Após a celebração do amor, Elsa deseja conhecer a identidade de seu esposo. Pressentindo o funesto desenlace, o cavaleiro adia a resposta. Frederico aparece e tenta eliminá-lo, mas é morto pelo cavaleiro. Já que sua mulher romperia o juramento, ele revela seu segredo: chama-se Lohengrin, vem do castelo de Montsalvat, onde está guardado o Graal. O cisne reaparece, pois, agora que os homens conhecem seu segredo, deve partir novamente. Elsa tenta em vão retê-lo. Uma pomba aparece e toma o lugar do cisne, que se transforma em Gottfried, irmão de Elsa que fora vítima de um malefício de Ortrud. Elsa cai desfalecida nos braços de seu irmão, enquanto Lohengrin desaparece.

No século XIX, enquanto a maioria dos parisienses rejeitava as obras de Wagner, Baudelaire escreve um artigo intitulado “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, no qual expressa sua admiração estética pelo compositor alemão.

Baudelaire afirma que

nenhum músico sobressai-se como Wagner, ao pintar o espaço e a natureza materiais e espirituais. [...] Ele possui a arte de traduzir, por gradações sutis, tudo o que há de excessivo, de imenso, de ambicioso no homem espiritual e natural. Parece, às vezes, que ao escutar essa música ardente e despótica, encontramos as vertiginosas

concepções do ópio pintadas no fundo das trevas, dilaceradas pelos devaneios (1996, p. 853, tradução nossa).

À guisa de comentário, sabe-se que Baudelaire foi uma das poucas pessoas na platéia que não vaiou a apresentação da ópera *Tanhauser* em Paris. A música de Wagner o excitou extremamente. Achou que ela estimulava a imaginação, lançando a mente em um estado de sonho como o que conduz à clarividência. Baudelaire, ainda, maravilhou-se com o uso que Wagner fez da lenda: ele misturou paganismo, lenda gótica e cristianismo, criando um plano de realidade que era místico sem ser religioso.

Naquele mesmo artigo, o poeta francês ainda afirma que *Lohengrin* tem caráter sagrado e misterioso. Quando Elsa duvidou, quando quis saber quem era seu salvador, perdeu sua felicidade. O ideal desapareceu. Baudelaire associa esta lenda ao mito da Psique antiga, que também foi vítima da demoníaca curiosidade. Elsa dá ouvidos a Ortrud como Eva à serpente. Assim, a representação de Eva cai mais uma vez na cilada eterna.

Segundo Balakian (1985), Baudelaire descobriu em Wagner os usos místicos da música: um simbolismo que não é alegoria, desde que deixa um intervalo a ser preenchido pela imaginação de quem o ouve. Ela ainda acrescenta que “para Baudelaire, Wagner foi o verdadeiro artista, o artista completo que em sua combinação de drama, poesia, música e cenário exemplificou a realização da perfeita inter-relação das percepções sensoriais que deviam ser o ideal do poeta” (1985, p. 40).

A música de Wagner, após muitas resistências, conhece, enfim, as acolhidas triunfais. Durante alguns anos, sua influência é profunda nos homens de letras e nos artistas. A *Revue Wagnérienne* é uma das revistas mais importantes do princípio do movimento simbolista. Ela vai propagar, a partir de 1885, o culto raisonné de Wagner. Será fácil colher nos escritos do mestre os convites para ouvir o poder da poesia, fazendo de seu ritmo uma verdadeira música.

Vemos, com Moretto (1994, pp. 38-39), que Baudelaire admira em Wagner uma estética que se aproxima da sua, isto é, a busca do misticismo, do símbolo, da união das artes, das correspondências. O poeta transmitirá aos seus descendentes, os futuros decadentes e simbolistas (Jules Laforgue faz parte deste legado), o sentido do mistério, da sinestesia, o valor musical do verso, a aspiração a um mundo superior, e legará também o gosto pela obra de Wagner. A partir de 1870, realiza-se na França uma revolução musical e Wagner começa a inspirar os escritores. Assume-se, assim, a estreita relação entre a poesia e a música, o primado intelectual da poesia, o valor do símbolo como realização poética.

Segundo Balakian (1985, pp. 43-44), ainda:

ao falar de Wagner, Baudelaire traçou uma distinção entre história e lenda [...]. Em seu artigo sobre Wagner, Baudelaire enfrenta a noção da integração das formas artísticas e, deste modo, a possibilidade de uma mistura sinestésica mais ampla dos estímulos sensoriais, ele também refletiu sobre o poder da música para provocar, através do estímulo de um único sentido, um plano multisensorial de imagens. Se a música pode sugerir mais de um nível de imagens, isto implica para a poesia que as palavras podem assumir a mesma função das notas musicais estruturadas, criando além da descrição de uma sensação a própria sensação, e inclusive esta complexidade de sensações que chamamos ‘estado de espírito’. Através desta flexibilidade de comunicação, a poesia se tornaria uma forma artística muito mais próxima da música do que fora até então.

Jules Laforgue é um poeta que busca a música, e sua poesia vai tentar retomá-la como seu bem. Sabe-se que ele teve o hábito de freqüentar muitos concertos musicais e, portanto, sentiu qual prolongamento a música dá à expressão humana. As tentativas musicais são freqüentes e variadas em sua obra em prosa.

Lembremos, ainda, com Campos (1978, p. 211), que, de acordo com o crítico E. Wilson, Laforgue não fez parte da linha “sério-estética” do Simbolismo, mas de outra linha, a “coloquial-

irônica”, ou ainda “irônico-pungente”, “gírio-pomposa”, “chulo-ingênua”, que seria uma espécie de “primo pobre”, recessivo e desprezado daquela outra – a linha “nobre” da poesia Simbolista. O estudioso ainda afirma que a linha “sério-estética” do Simbolismo extremou a tal ponto a desidentificação da poesia, que acabou arrebentando os limites da língua e chegando, por via de uma superpoesia, a uma apoesia ou expoesia, no limiar de uma nova linguagem: “nada ou quase uma arte”. Assim, os poetas da linha “coloquial-irônica” começaram a reintroduzir no corpo superpoético do poema, artefato de luxo, todo um lixo semântico, vedado àquele tipo de poesia. Esses poetas, geralmente, filiavam-se ao gênero maldito do “humor”, da poesia-crítica, destinada, por equívoco, a não ser levada muito a sério pelos estetas da poesia-poética.

Se a paródia é uma transformação, a transformação operada por Laforgue busca, primeiramente, manter a intriga como secundária, mudá-la, onde lhe parece melhor, com uma desenvoltura total, inventar outras intrigas fantasistas, sobretudo com a finalidade de criar ironia e poesia.

O leitor, evidentemente, tem de mudar de postura: percebe que está lendo um outro texto, que tem outra intenção – e deve procurar qual é ela. Assim, ele vai percebendo a ironia que não existia em Wagner: esta é, portanto, a diferença de tom de uma obra em relação à outra.

Laforgue reescreve um mito e põe no primeiro plano um hipotexto, a ópera de Wagner, que, por sua vez, retoma a história de Wolfram von Eschenbach, para desviá-lo parodicamente. Essencial, nesse desvio, a parte que atribui ao narrador pois é, sobretudo, em suas intervenções que ocorrem a ironia e o humor. Como nas obras anteriores, Elsa é uma Vestal, isto é, uma sacerdotisa de Vesta, a deusa do fogo dos romanos. No entanto, aqui, parece que é a Lua, a deusa de que é sacerdotisa.

O Lohengrin de Laforgue, diferentemente daquele de Wagner, revela sua origem ao chegar. Nega ser Endimião e afirma ser filho de Parsifal. Ironicamente, ele afirma ser “o lírio das cruzadas futuras para a emancipação da mulher”. Aqui, já vemos como Laforgue moderniza uma lenda medieval, dando-lhe novos contornos, usando novos meios de expressões e associações inesperadas. Assim, o leitor constrói a significação por meio de deduções operadas a partir da superfície do texto, usando o “texto de fundo”.

Je ne suis nullement Endymion. J'arrive tout droit de Saint-Graal. Parsifal est mon père, je n'ai jamais connu ma mère. Je suis Lohengrin, le Chevalier-Errant, le lys des croisades futures pour l'émancipation de la Femme. (LAFORGUE, 1996, p. 145, grifos nossos).

Sem dúvida, Laforgue ironiza os excessos de um Simbolismo que usa a lua e o luar e cria paisagens artificiais frias, distantes da realidade – o personagem Lohengrin parece corresponder a isso. Sua Elsa não peca por ter querido saber, examinar, controlar; ela não é vítima de uma demoníaca curiosidade provocada por Ortrud; aliás, Ortrud nem é mencionada na novela de Laforgue. Lohengrin, cavaleiro errante, lírio feito homem, o símbolo da pureza, esperava encontrar em Elsa – a Vestal – a epítome do Eterno Feminino. Porém, descobre que Elsa é uma “simples escrava secular e sem malícia”, aquela que canta canções “epitalâmicas”, a “libidinosa”. Enfim, o ideal desapareceu e o idealismo Simbolista é levado ao excesso, contrapondo o ideal ao real. Elsa não é aquela que representa o Ideal Feminino, pois Lohengrin diz detestar seus quadris secos, antimaternais e percebe que em seu pescoço de cisne há um protuberante pomo-de-adão, o que remete a imagem física da Vestal ao pecado original, à existência mundana da mulher que macularia toda a pureza e o caráter sagrado do cavaleiro.

Até aqui, portanto, nesta leitura, é possível perceber, com Balakian (1985), que Lohengrin é a expressão de uma rejeição niilista da vida considerada como um desperdício de energia. Aqui, ele reprova Elsa por sua possível tendência libidinosa. E quando foge montado nas penas de um travesseiro, que se transforma em um cisne, ele atinge as altitudes metafísicas do amor, isto é, do Ideal, onde a respiração de nenhuma donzela pode manchar o puro espelho das geleiras.

Comumente, as jovens são tomadas como símbolo de pureza, mas Laforgue vai além e se afasta do símbolo da pureza como de uma fonte de impureza (frieza) em potência, precisamente porque ele contém a força vital criadora.

*Oh! la fenêtre de la salle nuptiale éclata follement sous un cyclone de féerie lunaire! et voici que l'oreiller, **changé en cygne**, éploya ses ailes impérieuses et, chevauché du jeune Lohengrin, s'enleva et vers la liberté méditative, cingla en spirales sidérales, cingla sur les lagunes désolées de la mer, oh, par delà la mer! vers les altitudes de la **Métaphysique de l'Amour**, aux glaciers miroirs que nulle haleine de jeune fille ne saurait ternir de buée pour y tracer du doigt son nom avec la date!... (LAFORGUE, 1996, pp. 165-166, grifos nossos).*

Na novela de Laforgue, o cavaleiro errante não desaparece por causa da curiosidade de Elsa. O mito da Psique antiga, que foi vítima da curiosidade¹ como a Eva da Bíblia, que comeu do fruto proibido, como a Elsa da ópera de Wagner e de Wolfram von Eschenbach, não aparece na novela do poeta francês. Lohengrin põe-se a chorar, seu travesseiro torna-se um cisne, ele invoca Ganimedes para que seja levado além dos mares imaculados, para além das margens da via-láctea, ao Santo Graal, e parte em direção às altitudes Metafísicas do Amor. Segundo Kury (2001), Ganimedes era dotado de uma beleza extraordinária e apascentava os rebanhos de seu pai nas montanhas próximas a Tróia. Ora, quando Laforgue faz com que Lohengrin invoque Ganimedes e rejeite Elsa, talvez ele queira sugerir a androginia de seu personagem, visto que não havia se apaixonado por ela e apareceu somente para salvá-la da morte. É preciso não se esquecer, também, de que a imagem de Lohengrin está associada ao Graal, que é um símbolo da salvação, que representa, entre outras coisas, o equilíbrio entre o masculino e o feminino, ou, em outras palavras, o Ideal:

*[...] emporte-moi par delà les mers immaculées; ravis-moi, pauvre Ganyèmède, en spirales, par delà les berges de **la Voie Lactée**, et les giboulées d'étoiles, et le cap fallacieux du Soleil, **vers le Saint-Graal** où Parsifal, mon père, prépare un plan de rachat pour notre petite soeur humaine et si terre-à-terre!... (LAFORGUE, 1996, p. 165, grifos nossos).*

Em “Lohengrin fils de Parsifal”, a paródia visa, em primeiro lugar, o desvio burlesco de estereótipos da ópera de Richard Wagner, mas, depois, acaba mudando bastante o assunto e quase nem fala mais da mesma coisa. Na verdade, Laforgue serve-se do tema para suas colocações pessoais. Ele transforma o universo lendário – pedra angular da teoria wagneriana – em um espaço saturado de mitos, que se torna, desde o começo, excessivo, daí a ironia.

Laforgue povoa a narrativa de mitos, mostra-nos como é erudito, dando-nos indícios de suas leituras da mitologia greco-romana, da mitologia judaico-cristã, de Wagner, da poesia medieval alemã. Ele constrói um novo texto, desvinculado da significação das fontes originais, dando um outro sentido aos antigos mitos. Vemos o “novo animado com o velho”, criando uma novela de procedimentos paródicos, burlescos mesmo, e poéticos originais.

Esta narrativa de Jules Laforgue está impregnada de poesia, pois o poeta viola e desestrutura a linguagem comum, acrescenta estruturas inesperadas a seu discurso, busca sua originalidade na recorrência das imagens, freqüentemente irônicas (“*suspendue à la lumière de votre front*”) na densidade (“*Adieu et grand merci...!*”) e na musicalidade (com a presença de orações exclamativas, como “*Oh, qu'ils sont irréparables*”, “*Oh, qu'est-ce qui s'apprête?*”...). A sonoridade está nelas intimamente ligada ao poder criativo da imaginação. Estruturas sintáticas são retomadas diversas

¹ Eros havia pedido a Psique que nunca o olhasse para que não descobrisse sua verdadeira identidade, porém, um dia, tomada pela curiosidade, vai vê-lo enquanto dorme e deixa uma gota de óleo cair no rosto de Eros. Ela descobre, então, sua verdadeira identidade e é abandonada por ele. Assim, teve que recorrer aos favores de Vênus, que lhe impôs tarefas muito duras para reaver o direito de ficar com Eros.

vezes, há repetição de palavras. E tudo muito fragmentado, como quer a modernidade. Vemos, ainda, que a presença dessas orações exclamativas dá musicalidade e ritmo ao texto, além de ser bastante freqüente: “*Oh, de grâce! que tout cela est blanc...*”, “*Oh, que tout cela est loin...!*”, “*Ah, qu’elles s’enlevèrent...*” (LAFORGUE, 1996). Há, também, um excesso de adjetivação, pois os adjetivos pouco usados, descritivos, buscam dar grandiosidade excessiva aos objetos, aos elementos, aos gestos, às personagens, efeito que ele busca parodiar: “*soirs irréparables*”, “*Première Pleine-Lune implacable et divine*”, “*mer éternelle*”, “*solennel bassin*”, “*processionnels suaires*”, “*tombale efflorescence*”, “*brèves flammes jaunes*” (LAFORGUE, 1996), entre outros. O texto simbolista tem muitas descrições, pouca ação, é quase estático, declamatório, dramático, como apontou Surace (2000) e pictórico. Comparando-o com o texto da Idade Média, certamente, este será uma narrativa, predominantemente. Também vemos, ainda, diversas enumerações: « *Oubliez au plus terrible à jamais, les Mystères, les philtres, les formules et le levain des brioches !* », « *[...] le dépouillement du cachemire pâle et de la grimpe de lin et de ses perles de culte* » (LAFORGUE, 1996, pp. 136-137).

Conclusão

Laforge 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), 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 Laforge 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.

Ao longo da narrativa, tudo parece ser uma alucinação, como quando o narrador se pergunta: “*Est-ce la vie, ou une nuit d’hallucination, à la fin?*”. A epígrafe emprestada de Rimbaud mostra bem esse desejo, essa intenção de evadir-se da realidade: “*A côté de son cher corps endormi, que d’heures de nuit, j’ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s’évader de la réalité*”.

Ao usar esses procedimentos, parodiando Lohengrin, os efeitos da lua, símbolo do inatingível, dando-nos uma narrativa poética que lembra uma “sinfonia em branco”, Laforge sugere-nos o desejo de fugir para longe de um mundo que é desagradável ao espírito poético. Aqui, há uma sede infinita de evasão, de esquecimento, de perder-se na paisagem interior. Ao servir-se desses mitos, embora tenha escolhido fazê-lo de maneira irônica, o poeta transporta-se para a paisagem imaginá-

ria e atemporal da mitologia, para dar, segundo Balakian (1985, p. 91), “o tom à nova metafísica, que consistia numa elevada consciência do vazio em que o homem navega cegamente, sem saber de onde veio nem para onde vai”.

Laforgue nos mostra seu trabalho inovador e criativo, pois retoma um mito germânico e o des-sacraliza, servindo-se dele de maneira erudita e original, mostrando-nos, enfim, seu papel de poeta simbolista e moderno.

Referências Bibliográficas

- [1] BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- [2] BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.
- [3] CAMPOS, A. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- [4] EIGELDINGER, M. **J. J. Rousseau – Univers mythique et cohérence**. Neuchatel: La Baconnière, 1978.
- [5] KOHNEN, O.F.M. **História da literatura germânica**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Mensageiro da Fé, 1960.
- [6] KURY, M. G. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- [7] LAFORGUE, J. **Moralités Légendaires**. Paris: Fleuron, 1996.
- [8] MORETTO, F. M. L. **Letras francesas – estudos de literatura**. São Paulo: Edunesp, 1994.
- [9] VON ESCHENBACH, W. **Parsifal**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1995.
- [10] ZINK, M. O Graal, um mito de salvação. In: BRICOUT, B. (Org.) **O olhar de Orfeu – os mitos literários do Ocidente**. Trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹ **Andressa Cristina de OLIVEIRA, Profa. Dra.**

Anhanguera Educacional – Centro Universitário Anhanguera - UNIFIAN
Faculdade de Educação – Curso de Letras – Pirassununga - SP
profandressa@ig.com.br