



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

Dessons, Gérard

Jules Laforgue: a descultura de Os lamentos

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 7, núm. 1, janeiro-junho, 2005, pp. 13-36

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33070102>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## Jules Laforgue: a descultura de *Os lamentos*

Gérard Dessons

– *E os ventos se esgoelam:* refrão tratante e choroso\*.

\* *Et les vents s'engueulent:*  
refrain rossard et complainteur (Laforgue, Jules. *Oeuvres complètes [OC]*. Paris: Mercure de France, 1922-30, t. II: 777-8).

*Os lamentos* [*Les complaintes*] se apresentam como um ato editorial paradoxal.

De fato, a característica mais importante do lamento como ato de linguagem é sua dimensão coletiva e anônima, que não confere ao fato encenado outra origem que não o momento em que é cantado. O lamento é como a história que se torna sujeito coletivo e vivo. Uma vez que o fato tem ali a historicidade de sua renúncia coletiva, ele depende de outra origem que não sua aparição factual – origem em que se vê na companhia das lendas – *Lamento de São Nicolau* [*La complainte de Saint-Nicolas*] – e dos mitos populares – *Lamento do judeu errante* [*La complainte du juif-errant*].

Mas, ao mesmo tempo, Laforgue faz uma obra pessoal, reivindicada por ele como tal. De início, o livro se chamará *Lamentos de Jules Laforgue*, brincando com a ambigüidade do genitivo. O título, cuja forma definitiva se deve ao editor Vanier, evidenciava uma referência dupla. Primeiro, pelo *status* autoral: *Lamentos*, de Jules Laforgue; em seguida, pelo objeto dos lamentos, segundo o modelo de *O lamento de Jean Renaud* ou *O lamento de Geneviève de Brabant*.

Pode-se fazer uma obra pessoal apropriando-se de um gênero coletivo? Ou, ao contrário, a especificidade do lamento estaria preservada quando uma criação pessoal dela se apropria, assinando-a? A questão é saber se *Os lamentos* de Laforgue são ainda lamentos; e, em caso positivo, se o são em sua invenção viva, ou como retórica.

Da mesma forma, no momento em que Laforgue escreve, o lamento já é uma forma do passado, e ultrapassada<sup>1</sup>. Pierre

<sup>1</sup> Para Daniel Grojnowski, “o momento de sua publicação constitui uma antidata”. Cf. Grojnowski, Daniel. “Poétique des *Complaintes*”, *Revue des Sciences Humaines*, n. 178, 1980: 16.

*\* (Laforgue, Jules. *Mélanges posthumes*. Paris: Mercure de France, 1903: 206).*

Larousse, em 1873, declarou: “O lamento, sob todas as suas formas, parece hoje definitivamente abandonado. Se algum crime extraordinário o faz renascer, por acaso, não é mais cantado, sequer lido, e, considerando-se o que o gênero se tornou, com certeza ninguém será tentado a lamentar o fato”. Eis o status histórico da forma escolhida por um jovem poeta de 25 anos que tinha por lema: “O novo, o novo e indefinidamente novo”<sup>2</sup>.

## O órgão de Barbária

Quando abordamos um gênero poético, a questão da forma não é realmente um problema. Em geral, ela é passível de descrição dentro de sua evolução histórica. O soneto é constante em sua forma, apesar de – e graças a – suas variantes.

Com relação ao lamento, é a questão da forma que éposta em causa. Se nos atemos a uma perspectiva positivista da forma, precisamos dizer que o lamento não tem forma particular. Ele se apresenta como uma suíte versificada, mas todos os comentadores do século XIX concordam que seus versos são elásticos, que sua métrica é imprecisa, inconstante, e que os esquemas de estrofes são simples, ou seja, não marcados.

Porém, ainda que se apresente sob uma forma não fixa, imprecisa, o lamento possui uma forma, não pode deixar de ter uma. Assim, Laforgue apresenta o lamento como uma “velha forma popular”\*. Simplesmente, a questão é a da formalidade dessa forma – questão que convida a repensar a da formalidade da forma em geral, no âmbito da arte e da literatura.

A abordagem teórica e prática da forma-lamento por Laforgue não será, portanto, positivista. Na breve definição dada por ele, fala-se de uma “métrica *naïve* (ingênua)” e de “refrões tocantes”. Se nos atemos à propriedade das palavras – no artigo “Lamento” de seu *Dicionário*, Larousse fala dos “lamentos realmente *naïfs*, ou seja, *naïfs* no saber”, o que se afigura como um modo pleonástico de expressão –, a idéia de “métrica *naïve*” já é uma contradição em termos, a menos que estejamos falando de uma métrica inconsciente; nesse caso, seria herdada e reproduzida espontaneamente. Podemos

*\* (OC, t. III: 153).*

*\*(Ibid.)*

<sup>2</sup> Ele deseja escrever “pequenos poemas de fantasia, com um objetivo apenas: a todo custo, fazer com que sejam originais”. Laforgue, Jules. “Carta a Marie Laforgue, 14 mai 1883” (OC, t. I: 821).

falar de poesia *naïve*, como falamos de pintura *naïve*, mas uma métrica é predeterminada; nisto, opõe-se ao caráter imprevisível do ritmo discursivo. Quanto aos “refrões tocantes”, sua característica imediatamente ética é associada a essa forma “lamento” de que fala Laforgue.

Sem se aproximar da forma-lamento de modo descritivo, Laforgue utiliza o comparativo, explorando para isso um modelo de outro campo artístico: o *órgão de Barbária*. O lamento é uma “forma que corresponde na música a seu congênere órgão de Barbária”\*. A “genericidade” que une esses dois objetos ultrapassa a formalidade formalista, o que forçosamente desloca o esquema para a abordagem não apenas do lamento, mas do poema e da poética em geral.

Histórica e mitologicamente, o lamento e o órgão de Barbária estão ligados. Conta-se que, durante o assassinato de Fualdes, um cúmplice dos assassinos tocava o órgão de Barbária na rua para abafar os gritos da vítima. Ora, já explico, o *Lamento de Fualdes* é, com o *Lamento do judeu errante*, um dos dois grandes modelos de invenção dos lamentos. O órgão de Barbária é o instrumento de predileção dos cantores de rua. Associa-se, tal como os lamentos do século XIX, à melancolia<sup>3</sup> e ao lamento<sup>4</sup>.

Quando Laforgue confidencia “Entediado [em francês, diz-se “ter o spleen”], vou a esses subúrbios tristes ouvir os órgãos de Barbária”\*, há talvez alguma pose nessa resolução, mas esta, como clichê de época, fornece a medida de um paradigma que constitui o valor ético e social do órgão: o popular dos subúrbios, a tristeza como modo de habitar ali, o *spleen*, herança de Baudelaire, como inscrição dessa relação no pensamento da modernidade<sup>5</sup>. Há um *dolorismo* do lamento associado ao

\*(ibid.)

\*(OC, t. I: 696).

<sup>3</sup> Laforgue evoca a “melancolia dos órgãos” (OC, t. I: 651).

<sup>4</sup> “Serão lamentos lamentáveis” (OC, t. I: 809). Larousse define o lamento como um “canto popular que contém uma narrativa lamentável”, dando como sinônimos de *lamentável*: “deplorável, doloroso”.

<sup>5</sup> Em *Solilóquios do pobre*, de Jehan Rictus, o lamento é a ética do oprimido em face do desprezo social da burguesia. É como atividade crítica coletiva do contemporâneo – e não mais o gemido individual do eu romântico – que ele é a marca da modernidade: “Ah! preciso escrever meus Solilóquios:/ Eu também tenho Idéias!/ Num quero mais ser dos Esmagados/ Da Malandragem contemporânea;/ Vou dizer males, choros, ódios/ Desses aí que se chamam “Civilizados” [...] / E que me matem, me mandem para a cadeia,/ Num tô nem aí, não tenho mais limites:/ Sou o Homem Moderno, que grita seu pranto,/ E você sabem que eu tenho razão!”. Em: Rictus, Jean. *Soliloques du pauvre* (1897). Paris: Éditions d’Aujourd’hui, 1971, p. 19.

órgão de Barbária – no *Complainte de l'orgue de Barbarie*, *Barbarie* rima com *endolorie*, dolorido – que é político. Os subúrbios, plurais, operários, são o oposto exato da capital, singular e rica, à imagem de Berlim, em que viveu Laforgue: “Aqui, estou em uma rua que é toda palácios e monumentos, e isso é o mesmo que dizer a você que não se escutam jamais, aqui, os soluços de outono dos órgãos de Barbária”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>(OC, t. I: 747).

O lamento e o órgão de Barbária estão em uma relação que define uma ética do político, como neste texto sobre *Os lamentos* redigido por Charles Henri e revisto por Laforgue: “Que seja sobretudo em eco às dores sociais ou somente por natureza, o popular faz lamentos”<sup>7</sup>. A cena descrita a seguir fixa essa relação: “Diante de uma das barracas que, por três dias, sujam a praça na festa local, entre a prefeitura e a Igreja, o palhaço, apontando com uma vara os horrores garranchados de forma *naïve* sobre uma imensa tela, vai narrando com a voz anasalada as intermináveis estrofes do *lamento de Fualdes*; e, uma vez apagados os lampiões, todos se vão, acompanhados dos últimos refrões do órgão de Barbária”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup>(OC, t. III: 154).

<sup>8</sup>(Ibid.)

O pitoresco da cena, em que tudo parece clichê, desde as barracas de feira até o *lamento de Fualdes*, remete à crítica social: “sujam”, “palhaço”, “forma *naïve*”, “garranchados”, “voz nasalada”, “intermináveis” inscrevem, na descrição do cantor de lamentos e do contexto de sua atividade, o julgamento negativo da burguesia<sup>9</sup>.

O órgão de Barbária, e isso explica sua importância como modelo do lamento, é um instrumento de música de rua, sendo a rua, aqui, o modelo genérico do local de passeio público<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Quanto aos órgãos parisienses que Laforgue chama “meus bons amigos de Paris” (*mes bons amis de Paris*) são aqueles das *portas* (ou *barreiras*): “Aqui [em Berlim], só ouvi disso no Bosque, tão fora de propósito que possa lhes parecer. E demoro demais a ouvir aquele que está sempre às cinco horas à porta do Luxemburgo”. (*Ici [à Berlin], je n'en ai entendu qu'au Bois, si déplacé que cela puisse vous paraître. Et il me tarde bien d'entendre celui qui est toujours vers cinq heures à la porte du Luxembourg*” (Ibid.).

<sup>7</sup> Mesma atitude, em uma carta a Gustave Kahn do dia 21 de julho de 1879, em que o uso do verbo “glapir” (ganes como um animal) para designar a música do órgão é um traço burguês “derivado”: “Um órgão que vem ganir no pátio:/ o rouxinol, minha linda, ainda não cantou” (*Un orgue qui vient glapir dans la cour:/ Le rossignol, mignonne,/ n'a pas encore chanté*), (OC, I: 686). Larousse, no verbete “órgão” de seu *Dicionário*, fala dos “órgãos de Barbária, dos quais Paris está ainda infestada [grifo meu] nos dias de festa”.

<sup>8</sup> Mas também os *cais*: “Romances pelos cais” (*Romans pour les quais*), *Lamento do órgão de Barbária*, e, claro, as *passagens*: “as passagens que devoram e vomitam gente sem parar” (*les passages qui dévorent et vomissent sans cesse du monde*) (OC, t. I: 651).

Sobre isso, Claude Debussy, no texto intitulado “Considerações sobre a música ao ar livre”, advogaria alguns anos mais tarde a volta desse instrumento, então um pouco desprezado:

É verdade que na França ninguém mais gosta do órgão de Barbária! [...] Será preciso lamentá-lo e concluir disso uma queda do nível musical na França? [...] M. Gavioli, o famoso fabricante desses instrumentos, parece não ter cumprido totalmente seu dever. Seria suficiente a gravação nesses últimos anos do entreato da *Cavaleria rusticana*, a *Valsa bleue* e algumas outras obras-primas? Por que tantas restrições; ele não poderia corresponder à necessidade de popularidade de nossos mais notórios contemporâneos? [...] Aos que acharão algo ridícula essa defesa do órgão de Barbária, poder-se-ia responder que não se trata de modo algum de um prazer de dilettante, mas do que se deveria tentar contra a mediocridade da alma das multidões. [...] A possibilidade de uma música feita especialmente para o “ar livre”, toda em grandes linhas, com ousadias vocais e instrumentais.

Il est certain qu'en France on n'aime plus du tout l'orgue de Barbarie! [...] Faut-il en avoir du regret et en conclure d'un abaissement dans le niveau musical en France? [...] M. Gavioli, le célèbre facteur de ces instruments, paraît ne pas avoir accompli tout son devoir. Est-ce assez, vraiment, d'avoir enregistré, ces dernières années: l'enttracte de *Cavaleria rusticana*, la *Valse bleue*, et quelques autres chefs d'œuvre? Pourquoi tant de restrictions; ne pouvait-il s'adresser au besoin de popularité de nos plus notoires contemporains? [...] À ceux qui trouveront du ridicule dans cette défense de l'orgue de Barbarie, on pourrait répondre qu'il ne s'agit nullement d'un plaisir de dilettante, mais de ce que l'on devrait tenter contre la médiocrité de l'âme des foules. [...] La possibilité d'une musique construite spécialement pour “le plein air”, toute en grandes lignes, en hardiesse vocales et instrumentales.\*

Essa defesa vibrante de Debussy contra “o exílio dos órgãos de Barbária”<sup>\*\*</sup> indica uma certa idéia do popular, em que a questão do povo não se encontra dissociada da do público. O popular, aqui, está associado a *popularidade*. Trata-se “do que se deveria tentar contra a mediocridade da alma das multidões”, ou seja, conquistar um público que não se tem. O órgão de Barbária é um símbolo ideal da idéia do povo como público. Por ser próprio para “ar livre”, esse instrumento “artístico” também é diretamente político. Como princípio poético de *Os lamentos*, faz ouvir, mesmo na linguagem, esta qualidade dupla, como pelo emprego da palavra “vidasse” (algo como “vaziaço”) em *Lamento do órgão de Barbária*, que intro-

<sup>\*</sup>(Debussy, Claude. “Considérations sur la musique en plein air” [1901-1903], *Gil Blas*, 19 janvier 1903. Em: Monsieur Croche. Paris: Galimard, 1987: 74-6).

<sup>\*\*</sup>(ibid.)

duz morfologicamente o popular do sufixo *-asse* em um quarteto elegíaco, em que *souffre* (“sofre”) está em relação prosódica com os termos pejorativos *scie* (“serra”), *rosse* (“sendeiro, cavalo velho”), *vidasse* (“vaziaço”):

Órgão, órgão de Barbária!	Orgue, orgue de Barbarie!
Serra e burrinho de carga,	Scie autant que Souffre-Douleur,
Vaziaço, vaziaço teu coração,	Vidasse, vidasse ton cœur,
Meu pobre sendeiro dolorido.	Ma pauvre rosse endolorie.

\* “Je te dirai à toi que ça m'est venu, la première idée, à la fête de l'inauguration du lion de Belfort, carrefour de l'Observatoire”. Laforgue, Jules. “Lettre à Ch. Henri, 5 ou 12 août 1885, OC, t. II: 777.”

\* “mélancolie des orgues jouant des airs de carrefours d'automne” (OC, t. I: 651).

Instrumento de rua, o órgão de Barbária é mais precisamente, em Laforgue, o instrumento do cruzamento: “Vou lhe dizer, a primeira vez em que a idéia me veio à mente foi na festa de inauguração do leão de Belfort, no cruzamento do Observatório”\*. E isso, independentemente de toda circunstância histórica. Em Laforgue, o cruzamento faz parte da mitologia do órgão de Barbária: “melancolia dos órgãos tocando ao ar livre em cruzamentos de outono”\*.

Local específico do lamento, o cruzamento é um lugar social, ponto de encontro fortuito dos trajetos pessoais, ponto comum materializado pelo encontro da infinidade de vias singulares. Melhor que a rua, em que as vidas podem se esbarrar sem jamais se encontrarem, o cruzamento é o lugar coletivo por excelência. É a um só tempo o encontro e a passagem.

A comparação com o órgão de Barbária implica aparentemente uma aproximação do poético com o musical. De fato, a música não é para Laforgue um objeto de estudo ou conceitualização. Ela se constitui – como em Mallarmé, mas em outra poética – em relação com a linguagem. Longe de servir à evocação de uma eventual musicalidade do verso, a comparação dos lamentos com o órgão de Barbária põe claramente em causa o “*métier* do verso”\*. Simplesmente, esse *métier* não é o do artesão. O *savoir-faire* não preexiste ao objeto lamento, ele se inventa, inventando seu objeto. A questão é distinguir o que sabe fazer um artesão e o que sabe fazer um artista. O primeiro sabe fazer versos; o segundo, poemas. O primeiro tem uma relação historicista com a forma; o segundo, uma relação de historicidade. O primeiro é produto de sua época; o segundo a inventa. O primeiro é um contemporâneo; o segundo, moderno.

\*(ibid).

O modelo do órgão de Barbária não deixa de ser, portanto, um universal na obra de Laforgue. Precisamente, trata-se “do órgão de Barbária dos lamentos que se seguem”\*. Está em causa uma poética singular, pessoal. E específica, no sentido de uma forma e o valor confundidos, o que, no plano da arte, abre a possibilidade de uma criação pessoal de poemas que se identificam como *lamentos*, ou seja, reivindicam sua relação com o impessoal coletivo.

### A pequena felicidade

Uma das qualidades do lamento, também seu defeito – já que, como vimos, como manifestação artística, está situado no campo social e individual do valor, convocando todos os discursos, positivos ou negativos –, é certamente sua ingenuidade (*naïveté*). Mais uma vez, na acepção de Larousse para o termo com relação aos lamentos: *naïf* “sem o saber”. De fato, sem o saber, sem que o poeta mantenha previamente uma forma que seja, como tal, a um só tempo a formalidade e o valor do poema. É essa virtude que Laforgue reivindica globalmente na escritura de seus poemas, quando fala de “estética empírica do lamento”<sup>9</sup>. A escolha do empírico elevado a qualidade estética é um forte ato crítico, já que tanto mais empírico é o lamento, mais ele é popular.

Não se trata de um sistema fixado por um indivíduo ou por uma instituição, mas sim de uma criação anônima e coletiva, qualquer que seja seu eventual “autor”; de fato, seria apenas o primeiro momento de uma série infinita de avatares constituindo a historicidade de suas reenunciações como os verdadeiros autores do lamento. E é como lamento *previamente* popular – a canção se repetindo publicamente em local aberto – que põe o indivíduo em ressonância com a coletividade: “Quando fiz um lamento bem puro a consciência humana está mais leve”\*. Pretensão de rapazola, talvez, mas sem dúvida uma forte intuição da relação entre a ética individual e a ética social.

Essa estética empírica se relaciona em Laforgue com uma ética e uma poética da expressão francesa “petit bonheur”,

\* “l’orgue de Barbarie des complaintes que voici”. (Ibid.).

\* “Quand j’ai fait une complainte bien pure la conscience humaine est plus légère” (OC, t. II: 786).

<sup>9</sup> Carta a Charles Henri, de 5 ou 12 de agosto de 1885: “– Escrever um romance, sem teorias preconcebidas, passo a passo, VER EMPIRICAMENTE” (– *Écrire un roman, sans théories préconçues, pas à pas, VOIR EN EMPIRIQUE*), (OC, t. III: 985).

\* "langue enfilant au petit bonheur des consonances imprévues" (OC, t. III: 152).

\* "des notes voulues ou raccrochées au petit bonheur de la plume" (OC, t. III, p. 154).

\* "sa logique et son art ont pour devise au petit bonheur des tremplins d'idées ou de mots" (OC, t. III: 188).

\* "Au petit bonheur de la fatalité" (epígrafe de *Os lamentos*).

\* "Allons, au petit bonheur de la Fatalité" (OC, t. II: 729).

\* "Une poésie n'est pas un sentiment que l'on communique/ tel que conçu avant la plume" (OC, t. III: 194).

\* "Avourons le petit bonheur de la rime et les déviations occasionnées par les trouvailles" (Ibid.).

\* "Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver".

literalmente, pequena felicidade, significando “ao acaso”, “ao sabor”. A expressão é recorrente em sua correspondência, suas notas e seus estudos para nomear o empírico poético: “língua desfiando ao acaso consonâncias imprevistas”; “notas desejadas ou agarradas ao sabor da pluma”; falando de Corbière: “sua lógica e sua arte têm como lema ao sabor dos trampolins de idéias ou de palavras”. “Como lema”. A questão poética é indissociavelmente uma questão ética. E é mesmo como um lema, e não como um charme epigráfico, que Laforgue abre seus lamentos sob a fórmula: “Ao sabor da fatalidade”, que soa também como uma nota de poética (a afirmação de uma modalidade empírica de escritura), como um endereçamento (forma paródica e fatalista de dirigir-se ao leitor que virá) e como uma forma de injunção (o que a primeira versão acentuava): “Vamos, ao sabor da Fatalidade”.

Trata-se nos lamentos, portanto, do acaso de uma escritura sobre determinada por um determinismo poético. Mas trata-se também da felicidade. Em um texto em que insiste sobre o caráter empírico, não-determinado, da escritura poética – “Uma poesia não é um sentimento que se comunica/ tal como concebido antes da pluma”\*, ele conclui: «Confessemos a pequena felicidade da rima e os desvios ocasionados pelos achados\*\*. A seqüência “a pequena felicidade da rima” desfaz a locução adverbial “au petit bonheur” e devolve a *bonheur* (felicidade) seu pleno sentido, entendido assim também na epígrafe dos lamentos. “À pequena felicidade/ ao sabor da fatalidade” faz portanto eco à seqüência da Alquimia do verbo, que não se deixa de ouvir: “A felicidade era minha fatalidade, meu remorso, meu verme”. O eco do poema de Rimbaud confirma o valor objetivo do genitivo na seqüência “felicidade da fatalidade”, e o valor subjetivo do adjetivo “pequena”: a felicidade nomeia aqui um modo de ser subjetivo, que faz do desconhecido o destino ético do poema.

Isto explica que o valor poético não resida na importância, objetiva, da descoberta, mas na felicidade, subjetiva, do “achado”<sup>10</sup>. Pejorativo no contexto da criação literária, o acha-

<sup>10</sup> “Os desvios ocasionados pelos achados” é citação do parágrafo anterior. Larousse define o achado como uma “descoberta feliz”. O *Lamento das vozes sob a figueira de Buda (Complainte des voix sous le figuier boudhique)* põe em série “trouvailles” (achados), “tu ailles” (você vá), “semailles” (sementeira), posicionando o achado junto à invenção e à promessa de um por-vir poético.

do se torna um valor na atividade de escritura quando um sujeito nela se reconhece advir por nela devir, identificando esse advir como um destino. O recurso à lógica determinista do inconsciente – “O artista se agita, o Inconsciente o leva”\* – nomeia esse movimento pelo qual o indivíduo empírico está sobredeterminado por uma atividade na origem da qual ele se encontra historicamente, mas que lhe é historicamente irredutível e poeticamente estrangeira.

Mas a pequena felicidade não é o simples acaso. O andar empírico do poema é uma busca, não uma descoberta. Simplesmente, essa busca conhece seu objeto não positivamente, mas negativamente: “Neste momento não tenho nenhuma idéia fixa em poesia. Estou desgostoso de meu volume, pois digo a mim mesmo: não é isso./ O quê? Não sei ainda. Esperando, eu versifico aqui e ali ao acaso, sem ter uma obra”\*. Aqui, a lógica é de um não-sei-o-quê, pela qual sabe-se bem alguma coisa, mas tal saber reside no fato de que não se sabe o quê. Sabemos o quê quando passamos do “não é isso” ao “é isso”, que é o momento em que a identidade poética se constitui como alteridade radical, e que a obra então existe\*.

A aventura poética não sabe para onde vai, mas ela vai. Seu Oriente é a promessa de seu advir, e isso à parte de todo controle do indivíduo. No lamento do feto do poeta, “Oriente” (*Orient*) rima com “inconscientes” (*inconscients*), estando as duas palavras marcadas por uma diérese. O indivíduo pode agenciar suas palavras e sílabas, mas não tem influência sobre a obra que se constitui.

A escolha do lamento é a escolha de um modelo poético, mas também a escolha de um modelo de individuação. Como sujeito da escritura, Laforgue recusa o modelo individualista cartesiano. Ele não se reconhece na pele de um fantasista, e por isso trabalha para manter distância de Corbière, para quem reserva palavras bem duras: “Eu vivo de uma filosofia absoluta e não de tiques”\*. Ele não escreve com receitas: “Não falemos de meus procedimentos: não creio na minha escuridão, nos meus rébus; e não sou um fazedor; isso, em consciência e em inconsciência”\*. O fazedor está para o poeta assim como o artesão para o artista: ele sonha produzir uma obra mas só produz objetos, sejam de mármore ou de linguagem.

No lamento, a entidade individual se dissolve em um anônimo em que o eu deixa de ter legitimidade. E é exatamente

\* “L’artiste s’agit, l’Inconscient le mène” (*Ibid.*: 142).

\* “Je n’ai en ce moment  
aucune idée fixe en poésie.  
Je suis dégoûté de mon volume,  
parce que je me dis:  
Ça n’est pas ça./ Quoi ? Je  
ne sais pas encore. En at-  
tendant, je versifie par-ci  
par-là au hasard, sans avoir  
une œuvre” (*OC*, t. I: 781-2).

\* (Cf. Dessons, Gérard. *L’art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris: Champion, 2004: 29-38).

\* “Je vis d’une philosophie  
absolue et non de tics” (*OC*,  
t. II: 786).

\* “Ne parlons pas de mes  
procédés: je ne crois pas à  
mon obscurité, à mes ré-  
bus; et je ne suis pas un fai-  
seur ; cela, en conscience et  
en inconscience” (*Ibid.*).

\* "Maintenant! pourquoi ces  
complaintes?/ Gerbes  
d'ailleurs d'un défunt Moi"

esse desaparecimento que a obra celebra no “metalamento”. Lamento dos lamentos: “Agora! por que esses lamentos? Gérmens de alhures de um defunto Eu”\*. O “defunto Eu” está prosodicamente ligado ao “feto de poeta” – é que o eu deve morrer para que nasça o poeta. O título do último lamento, “Lamento-epítáfio”, não poderia ser mais claro: a obra é um túmulo. Sepultura e monumento poético ao mesmo tempo.

Compreende-se por que se manteve Laforgue no título original de seu livro: *Os lamentos de Jules Laforgue*<sup>11</sup>. A ambigüidade – apontada acima, na introdução – materializa essa passagem, essa transformação do indíviduo autor em sujeito poeta. Esse título, tal como antes formulado, teria inscrito no frontão da obra a indistinção entre o poema como forma e o poema como subjetivação, com o esquema que tal deslocamento representa tratando-se do lamento: a inscrição do popular no campo da criação poética.

## O popular

\* “Que ce soit surtout en  
écho des douleurs sociales  
ou seulement par nature, le  
populaire fait des complai-  
entes”.

E isso, não somente porque o lamento é definido tradicionalmente como uma canção popular<sup>12</sup>, mas porque, para Laforgue, o lamento está ligado à própria questão do popular: “Seja como eco das dores sociais ou espontaneamente, o popular se lamenta”<sup>13</sup>. O emprego da palavra popular, adjetivo substantivado, é aqui um valor político e poético. O popular designa o povo em seu aspecto anônimo e coletivo: “O comum dos homens, o vulgar, a massa” (Littré). Mas, em Laforgue, substantifica uma qualidade, um conjunto de traços que são valores, e que são o lugar de uma atividade crítica, pelo poemalamento, da própria noção de popular.

Nos dicionários da época<sup>14</sup>, a função de simples adjetivo relacional se duplica por uma valor negativo. Para Littré,

<sup>11</sup> “Naturalmente o título corrigido *Os Lam[entes] de J[ules] L[aforgue]* me agrada mais. Estava assim no manuscrito. Vanier o modificou? Por quê?” (*Naturellement le titre corrigé Les Compl[aintes] de J[ules] L[aforgue] m'a agréé davantage. Il était ainsi au manuscrit. Vanier l'a modifiée? Pourquoi?*) (OC, t. II: 728-9).

<sup>12</sup> “Canção popular sobre algum evento trágico ou uma lenda de devoção” (Littré, 1873).

<sup>13</sup> Ver nota 10.

<sup>14</sup> Os dicionários (aqui, os de Larousse, Littré e Bescherelle) são tomados como *formações discursivas*, constituindo ao mesmo tempo uma síntese dos discursos dominantes e de sua ideologia. Laforgue fala das “palavras mais exóticas que se possa vascular nos quatro cantos do Dicionário Littré” (mots les plus exotiques qu'on puisse glaner dans les troisièmes dessous du *Dictionnaire de Littré*) (OC, t. III: 152).

popular significa “vulgar, bom para o povo, que não se eleva por sobre o alcance do povo”, e para Larousse: “grosseiro, comum, vulgar”. Bescherelle define o substantivo popular em uma fileira – progressiva? – de três termos: “povo, povo miúdo, populacho”. O paradigma de popular é originista, naturista, elementar, bruto, do lado da natureza e não da cultura, mais animal, em todo caso, que humano. Esse último traço, em Larousse, afeta a definição da palavra povo: “Podemos, portanto, comparar o povo a essas fortes raças de animais [...] isentos dos cuidados refinados por que o homem pretende corrigir e com freqüência corromper a natureza”. Essa desvalorização disfarçada em exaltação da pureza natural é tradicional. Está presente em Montaigne. A ingenuidade (*naïveté*) é, na condição de qualidade, a memória de dois gumes da origem natural do homem.

Todo o trabalho de Laforgue terá por efeito, a partir da questão do lamento, desfazer esses discursos, além mesmo do apego à tradição, que a noção de popular às vezes conserva em sua obra<sup>15</sup>. O lamento como forma surge como um lugar estratégico para repensar o popular. Pierre Larousse dedica um longo artigo de seu dicionário ao lamento, em que encontramos a ambigüidade de um discurso que finge compensar pela exaltação do charme da origem (“graça charmosa”, “reflexo ingênuo”) o desprezo pela ausência de arte<sup>16</sup>: nos lamentos, “os sentimentos simples e sinceros, não menos que a inabilidade poética, indicam uma origem profundamente popular”.

O popular é a qualidade fundamental do lamento, e a qualidade dessa qualidade é a ingenuidade<sup>17</sup>. Sua descrição é vista no dualismo tradicional natureza e cultura. Larousse

<sup>15</sup> “O órgão de Barbária dos lamentos aqui só tem de popular a volta rítmica e às vezes velhos refrões emprestados” (*L'organe de Barbarie des complaintes que voici n'a de populaire que le tour rythmique et quelquefois de vieux refrains empruntés*) (OC, t. III: 159). Vê-se bem a que se referem os “velhos refrões emprestados” (“Au clair de la lune” etc.). Mas o que designam as “voltas rítmicas” como específicas da forma-lamento? Veremos *infra* que o ritmo, cuja questão é essencial para Laforgue, tanto em suas declarações quanto no fraseado de seus poemas, está em contínua relação com a oralidade da canção, que é, como tal, um valor do popular.

<sup>16</sup> Larousse fala de “a musa popular e sem arte” do *Lamento de São Nicolau*. O sentido de *e* é causal aqui: sem arte *porque* popular.

<sup>17</sup> A idéia retorna ao longo do artigo: “ingenuidade da linguagem” (*naïveté du langage*), “versos ingênuos” (*vers naïfs*), “burlesco ingênuo” (*burlesque naïf*). Todas as citações deste parágrafo são extraídas do mesmo artigo.

elogia no lamento “a ingenuidade que faz seu charme, e que é a marca dos espíritos pouco cultivados”. Mas o charme, na verdade, compensa mal a “ausência de mérito literário” e artístico. O fato de que a falta de “ritmo culto” torne um lamento “tocante” não desculpa que ele “ofenda a métrica e a rima, e às vezes a razão”. O pensamento profundo de Larousse é que o lamento soa a “árias fáceis”, “as ninharias excêntricas de uma literatura desordeira”. A negatividade do adjetivo ecoa, por ricochete, sobre o popular do lamento, e implicitamente sobre a idéia de povo. O barulho<sup>18</sup> que no lamento se oporia à harmonia da música é tanto moral quanto físico. A desordem e a confusão são aqui julgamentos políticos.

Na mesma ordem de idéias, cerca de vinte anos depois, o verso livre seria qualificado de “verso anárquico”, pois esse verso promovido por autores de origem estrangeira, ao desorganizar o verso métrico, punha a França em perigo de ser lingüisticamente, poeticamente e politicamente “desnacionalizada”, para retomar uma expressão do acadêmico René Doumic em 1897.

Portanto, é nesse clima de desconfiança, e até desprezo, com que é visto o lamento<sup>19</sup>, por encarnar poeticamente, musicalmente, eticamente e politicamente o popular, que Laforgue o toma como “modelo” e campo de uma aventura poética.

Laforgue trabalhará justamente essa associação entre poema e popular, deslocando-a, em seus lamentos. Exeriormente, “essa poesia complicada, culta, risível, ingênuia, impertinente e tímida”, da qual fala Gustave Lanson sobre o livro de Laforgue, parece “pouco feita para ser jamais popular”\*. É que Laforgue muda o paradigma. Em sua obra, *popular* se dissocia dos valores negativos tradicionais: a grosseria, a falta de jeito. Como resultado, isso confere a seus objetivos algumas voltas aparentemente contraditórias. Assim, ao descrever seu projeto a Charles Henry, ele afirma que seus lamentos serão “rimados à maneira do diabo”\* e, no mesmo momento, precisa: “Serei muito severo”. Deseja também “escrever uma

\* (Lanson, Gustave. *Revue universitaire*, 1904).

\* “rimées à la diable” (OC, t. I: 810).

\* “Je serai très sévère” (*Ibid.*)

<sup>18</sup> Larousse define *tintamarre* (algararra, desordem) como um “ruído de explosão ligado a desordem e confusão”.

<sup>19</sup> Larousse, cujo longo artigo testemunha a importância histórica do assunto, constata em 1873: “É preciso reconhecer, *em nossa honra* (grifo meu), que o gosto passou”.

prosa bem clara, bem simples”\* e acrescenta: “mas mantendo todas as suas riquezas”\*. Quando ele se define como um “artista sensível à fisionomia de todas as coisas e das menores, e, nesse sentido, artista popular”, essa atenção às “menores” coisas se situa nas antípodas do *topos* do popular grosseiro. Na mesma ordem de idéias, ele afirma possuir “a (sua) língua de forma mais minuciosa, mais clownesca”\*. O minucioso é, do mesmo modo, estranho ao paradigma do grosseiro. Mas a escolha de “clownesco” como equivalente não é indiferente. Se a comparação não é imprópria – Littré define o *clown* como um artista de circo “executando, com uma agilidade impressionante, exercícios de equilíbrio ou flexibilidade” –, ela, no entanto, posiciona o poeta em um meio, o do circo, que não é uma arte da elite. Além disso, remete possivelmente o poeta ao campo da imagem negativa do popular, se nos lembrarmos do valor do termo em inglês, tal como evocado por Littré: “histrião, propriamente camponês, bruto”.

A atitude de Laforgue para com o popular não é uma relação de discriminação objetiva, de extração. O popular não é o outro. Não é um instrumento para arrancar, ou seja, um conceito definitório negativo de individuação do eu-poeta, mas um valor integrador, que faz do poeta um cantor da totalidade da experiência humana: “O autor canta ali um pouco de tudo, desde o eterno feminino até a morte, passando pelas nostalgias e pelos *spleens* de praxe”\*. Nesse dizer-o-mundo, o lamento surge como um modo particular: ele “canta um pouco de tudo”. A expressão é cavalheira, vaga e desenvolta ao mesmo tempo. Mas esse “pouco” mostra bastante bem que o poeta, contrariamente à ciência de seu tempo, não fez voto de exaustividade. Ele não escreve valendo-se de um programa. O lamentos – os de Laforgue e os outros, dos quais os seus nos fazem repensar a poética – dizem toda a vida, mas com o pequeno, o menor, o pouco do assunto. Cantar “um pouco de tudo” é um outro modo de reivindicar a pequena felicidade como ética do dizer.

“Lamentos da vida”<sup>20</sup> (*Complaintes de la vie*) era um dos primeiros títulos do livro, com, igualmente, o duplo valor do genitivo: a vida é ao mesmo tempo objeto e sujeito do poema.

\* “écrire une prose très claire, très simple” (OC, t. III: 1054)

\* “mais gardant toutes ses richesses” (Ibid.)

\* “artiste sensible à la physionomie de toutes choses et des moindres, et, en ce sens, artiste populaire” (OC, t. III: 154).

\* “[s]a langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque” (OC, t. I: 821.)

\* “L'auteur y chante un peu de tout, depuis l'éternel féminin jusqu'à la mort, en passant par les nostalgies et les spleens obligés” (OC, t. III: 153).

<sup>20</sup> *Lamentos da vida* ou *Livro dos lamentos* (*Complaintes de la vie* ou *Livre des complaintes*) (OC, t. I: 809-10); *Alguns lamentos da vida* (*Quelques complaintes de la vie*) (OC, t. I: 821).

Como objeto, é o tema do livro. Como sujeito, é ela que canta, no sentido de que é o verdadeiro “autor” da obra. E isso, sem metáfora. A vida, é isto; a vida canta a vida, no anonimato coletivo do nome do autor, sempre, por isso, pseudônimo.

O popular é, em suma, a capacidade de transformar a palavra em grito, mas afetando nesse termo seu pleno valor político, que a concepção psicofisiológica (emissão de um som) impede de ouvir. Ela subsiste nos “gritos de Paris”, que *Grande lamento da cidade de Paris*, em prosa, restitui: “Mas os gritos públicos recomeçam”, “De novo, gritos!”. O que é feito mesclando indiferentemente discursos orais e textos escritos: “Aviso importante!”, “Madame Ludovic prediz o futuro de 2 a 4”, “Só penhora! Ceias de centésimo! Máquinas cilíndricas Mariononi! Tudo garantido, tudo por um nada!”\*<sup>21</sup>. Ele mostra que a distinção entre oral (falado) e escrito não tem mais sentido em um poema. O sentido do grito é a *criée* (em português, venda pública em leilões) – “e a *criée* do programa diante do peristilo das Variedades”\*<sup>22</sup>. É porque são *públicos* que os gritos são gritos, e não porque são sonoros. Enquanto os gritos orais (ou escritos, mas por metáfora), mesmo produzidos em grupo, são individualistas, *privados*.

Tocamos aqui em uma dimensão capital de *Os lamentos*: sua dimensão política. Fazer do poema o lugar de passagem da palavra coletiva significa escrever em direção à alteridade de sua própria palavra. E isso em um duplo movimento. Em direção ao outro (aos outros) como si mesmo: os propósitos, os ares são apropriáveis, “concernentes”, e em direção a si mesmo como o outro (outros): uma palavra se identifica como própria quando reenuncia outras palavras, palavras do outro. Com a idéia de que as palavras reenunciadas já são lugares coletivos, à imagem dos ditados, dos provérbios ou das canções.

\* “Mais les cris publics reprennent”, “Encore des cris!”, “Avis important!”, “Madame Ludovic prédit l’avenir de 2 à 4”, “Seul dépôt! Soupers de centième! Machines cylindriques Mariononi! Tout garanti, tout pour rien!”.

\* “et la criée du programme devant le péristyle des Variétés” (OC, t. I: 651).

<sup>21</sup> N. do T. Composto de fragmentos esparsos, o poema não dá indicações claras do sentido de certas expressões, como *seul dépôt* (só penhora), que pode se configurar em oposição a uma venda comum, e *centième* (centésimo), que, segundo o dicionário Littré, é um antigo termo jurídico, sem correspondência direta em português.

<sup>22</sup> Sobre a noção de *criée*, permito-me a referência a meu estudo “La criée du poème”. Em: *La Poésie à cœur, à corps et à cri*. Paris: Éditions Mandala, no prelo.

## “O cant, a maneira”

Quando Laforgue escreve, na apresentação de *Os lamentos*, que “o autor canta ali um pouco de tudo”\*, o verbo cantar tem o status de uma metáfora que se desmetaforiza. Não se pode, evidentemente, ficar alheio ao valor antigo do verbo *chanter* (cantar). Mas, tratando-se dos lamentos, o verbo tende para seu sentido próprio, o mais corrente então: interpretar canções.

Poder-se-ia dizer, porque esses lamentos são poemas escritos, que “cantar” permanece uma metáfora. Mas as coisas não são tão simples. De um lado, vários lamentos do livro são colocados sob o molde de uma canção identificada. De outro, o verbo *cantar*, porque faz parte da poética de Laforgue, encontra-se reconceitualizado: ele não transforma, como o faria uma metáfora, um poema em canção. Transformando a própria idéia de *canto*, ele transforma a canção em poema e o poema nessa canção transformada.

O canto de Laforgue designa, como fraseado do poema, a inscrição de um sujeito em sua linguagem. É por isso que se relaciona mais com uma ética que com uma estética, com um “modo de dizer”\*\*<sup>23</sup> que com uma retórica, com uma “maneira pessoal”<sup>24</sup> que com um “estilo do gênero”, para retomar a expressão de Béranger. Esse canto, que é indissociavelmente um fraseado e uma maneira, Laforgue o designa, sobre Baudelaire, pela forma *cant*: “O *cant* da poesia, da maneira de Baudelaire (explicá-lo) o charme do caduco”<sup>25</sup>. *Cant* tem duas origens filológicas possíveis, igualmente pertinentes no contexto de Baudelaire. Pode ser a forma antiga da palavra *chant* (Larousse), ou a palavra inglesa para *jargon* (Littré) – assim, designaria o aspecto idiossíncratico da escritura de Baudelaire. Em um e outro caso, a “estraneza” morfológica e semântica da palavra deixa entrever poeticamente o deslocamento de um estilo do

\* “l'auteur y chante un peu de tout”

\*\* “façon de dire” (OC, t. III: 175).

“Le cant de la poésie, de la manière de Baudelaire (l'expliquer) le charme du suranné” (OC, t. III: 160).

<sup>23</sup> Sobre Baudelaire, cf. “Curiosité de façon de dire” (OC, t. II: 777-8).

<sup>24</sup> “Se você tivesse uma imaginação louca, fantasia e muita leitura moderna, poderia com o que sabe de linhas e barbantes inventar uma maneira pessoal” (Si tu avais une imagination folle, de la fantaisie, et énormément de lecture moderne, tu pourrais avec ce que tu sais de lignes et de ficelles te faire une manière perso).

<sup>25</sup> A palavra aparece no *Lamento das consolações*: “Oh! que incultas, suas árias, sonhando na prisão/ Com um *cant* alerta através de nossas vergonhas!...” (Oh! qu’incultes, ses airs, rêvant dans la prison/ D’un *cant* sur le qui-vive au travers de nos hontes!...).

lamento para uma maneira de *Os lamentos*. Sendo *cant*, a maneira designa esse processo de subjetivação em que a relação entre sujeito individual e sujeito coletivo não mais é de oposição.

Em *Os lamentos*, este processo está associado à importância do procedimento do timbre, que consiste em cantar palavras originais sobre árias conhecidas: o *Lamento do pobre rapaz* deve ser interpretado “sobre a ária popular ‘Quando o rapaz retorna do bosque’, e o *Lamento do esposo ultrajado* “sobre a ária popular ‘O que você estava indo fazer na fonte?’”<sup>26</sup>. O mesmo efeito é obtido por introdução de palavras originais no interior do texto, citado nos poemas, de canções conhecidas – ou seja, populares: *Au clair de la lune* (*Lamento de Lord Pierrot*), *Sur le pont d'Avignon* (*Lamento desta boa lua*) etc.

Béranger, no início do século XIX<sup>26</sup>, dá indicações de como cantar seu *Lamento sobre a morte de Trestaillon* (*Complainte sur la mort de Trestaillon*): “No estilo do gênero. Ária de *Todos os lamentos* (ária antiga)”. Aqui, como se pode ver, encontramos um lado banal (“no estilo do gênero”), o gênero da canção sobre determinando então o estilo do canto, mas isso implicitamente, autodefinindo-se o gênero ao se enunciar, na ausência de toda arte poética específica, a referência, empírica e histórica, fazendo-se na relação dética com a época<sup>27</sup>. Além disso, essa “ária de todos os lamentos” é uma referência precisa, já que se trata do *Lamento de Fualdes*, um dos mais famosos lamentos do século XIX escrito em heptassílabos, como a canção de Béranger<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> A primeira edição da compilação de suas obras data de 1815.

<sup>27</sup> Larousse traz que “o objeto do lamento variou, assim como o tom, de acordo com diversas épocas”: primeiro, “nascido da elegia, o lamento chorava com seriedade”; em seguida, “mudou para poema satírico no século XVI”; depois, “tornou-se burlesco no reinado de Luís XV”.

<sup>28</sup> Aqui está o início do *Lamento de Fualdes*: “Escutem, povos da França,/ Do reino do Chile,/ Povos da Rússia também,/ Do cabo da Boa Esperança,/ O memorável acidente/ De um crime muito consequente” (*Écoutez, peuples de France,/ Du royaume de Chili,/ Peuples de Russie aussi,/ Du cap de Bonne-Espérance,/ Le mémorable accident/ D'un crime très-conséquent*). E o início do *Lamento de Trestaillon* (assassino de protestantes durante a Restauração), de Béranger: “Venham todos, bons católicos,/ Jesuitas, grandes e pequenos,/ E vocês, novos convertidos,/ Vocês, nossas melhores práticas/ Venham dizer um *in pace*/ Para um herói trespassado” (*Venez tous, bons catholiques,/ Jésuites, grands et petits,/ Et vous, nouveaux convertis,/ Vous, nos meilleures pratiques/ Venez dire un *in pace*/ Pour un héros trépassé*).

O procedimento do timbre faz da memória coletiva simultaneamente uma arte poética e um tratado de dicção, mas sem outras regras a não ser as de uma obra particular, em que o fraseado é indissociavelmente uma melodia e uma dicção. Nesse sentido, a indicação “Sobre a ária popular...” levanta um problema. Se a indicação está clara no contexto de uma canção, aqui, ao contrário, no contexto de *Os lamentos*, o que se pode fazer com um “sobre a ária de...”? Trata-se de cantar, de ler? Seria o caso de um modo de dizer implícito, que faz do dizer um cantar e do cantar um dizer. O canto não é para ser oralizado. Seu status empírico não é um valor do poema. Isso significaria devolver o problema à questão de como se lê: algumas leituras são silenciosas, outras oralizadas. O canto de *Os lamentos* se associa à *criée* – silenciosa – do poema.

Isso torna a leitura uma dicção, um modo de dizer irreduzível aos esquemas simples da versificação clássica, mas importando outros modelos de fraseado. Assim, a realização silábica da muda final de um verso (sobre o modelo da cesura lírica) escapa tanto ao verso métrico como ao verso livre. Para fazer com que seja ouvida em seu lugar – e, portanto, mostrar sua concentração –, Laforgue a transforma ostensivamente: “Como o homem é livre e responsavê”<sup>29</sup>. A grafia, que em francês rima com “un peu” (um pouco) do verso precedente, é duplamente crítica: retoricamente (ironia da proposta) e poeticamente (heresia prosódica), enquanto o timbre pode convidar a realizar a final muda sobre o modelo de “Voici qu'il-pleut,-qu'il-pleut,-ber-gè-res!” (Olhem, chove, chove, pastoras!), ou de “Au-clair-de-la-lu-ne/ Mon-a-mi-Pier-rot/ Fi-lons,-en-cos-tu-me,/ Pré-si-der-là-haut!” (Ao luar/ Meu amigo Pierrot/ Vamos sair de terno/ Presidir lá em cima!), em que o primeiro e o terceiro versos se tornam hexassílabos, cruzados com pentassílabos.

A dissociação dos esquemas métricos e do fraseado implicado pela melodia produz versos irregulares segundo a versificação clássica. O que é próprio da canção, em que os clássicos reconhecem uma poética específica:

“Deve-se entender por Canções uma espécie de versos irregulares que só são próprios para cantar, por terem um número de sílabas diferente daquele dos versos regulares; ou porque com freqüência eles de poesia só têm a rima, de modo

\* “Comment l'homme est libre et responsable”.

<sup>29</sup> Lamento do livre-arbítrio, em *Outros lamentos (Autres complaintes)*.

\* (A. Ph. De La Croix citado por Lote, Georges. *Histoire du vers français*, t. IV. Aix-de-Provence, Université de Provence, 1988-1991: 194).

que os versos a cantar são versos masculinos de nove, onze e treze sílabas, ou versos femininos de dez, doze, quatorze e até quinze sílabas”\*.

Larousse faz dessa característica um defeito. Com relação a *Lamento sobre a prisão de M. Roussel*, avisa: “Talvez seja melhor não perguntar se alguns desses versos não são longos demais ou curtos demais”. E, de fato, em contexto alexandrino (6+6), encontramos versos como: “On lui a demandé// où faisait-il sa demeure” (6+7) (Perguntaram a ele// Onde era sua morada); “Il leur a répondu// le ciel est ma couverture” (6+7) (Ele lhes respondeu// o céu é meu teto); “Non leur a-t-il dit// je suis un proposant” (5+6) (Não lhes disse ele// sou um proponente); “On plante un piquet// devant la prison” (5+5) (Planta-se uma estaca// Em frente à prisão). Essa redução, claro, é feita segundo as regras da versificação clássica. São evidentemente as de Larousse, mas também, na época, as dos guardiões da arte culta como a verdadeira arte.

O caso desses versos “longos demais ou curtos demais” são freqüentes em *Os lamentos*, de Laforgue<sup>30</sup>, pois implicam uma “ária sob o texto”, seja ela conhecida (quando é mencionada pelo nome ou simplesmente citada) ou ligada a uma experiência pessoal: “Para provar esta coisa [Lamento da noite dos comícios agrícolas], seria preciso cantar os refrões sobre uma ária de trombeta de caça que eu ouvi em minha infância no campo”\*<sup>31</sup>, seja produzida pela própria escritura do poema, do qual ele constitui o fraseado.

Mallarmé não se enganou quanto a isso, tendo percebido aí não um defeito de versificação, mas a especificidade de uma maneira, e tinha elogiado em Laforgue “o charme certeiro do verso falso”\*<sup>32</sup>. Em *Lamento desta boa lua*, encontra-

\* “Pour goûter cette chose [La complainte du soir des comices agricoles], il faudrait chanter les refrains sur un air de cor de chasse que j'ai entendu dans mon enfance en province” (OC, t. II: 693)

\* (Mallarmé, Stéphane. “Crise de vers”. Em: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945: 363).

<sup>30</sup> No *Lamento do rei de Thulé*: “Et comme, devant la nuit fauve, (8)/ Vous vous sentez défaillir, (7)/ D'un dernier flot d'un sang martyr (8)/ Vous lavez le seuil de l'Alcôve! (8)” (E como, diante da noite fulva, (8)/ Vocês se sentem desfalecer, (7)/ De um último jorro de um sangue mártir (8)/ Vocês lavam o chão da Alcovâ); em *Lamento dos debates melancólicos e literários (Complainte des débats mélancoliques et littéraires)*: “T'auront bien vite exorcisé. (8)/ Hélas! qui peut m'en répondre! (7)/ Tenez, peut-être savez-vous (8)/ Ce que c'est qu'une âme hypocondre (8)” (Bem rápido o exorcisarão./ Ai! quem pode me responder a isto?/ Aqui está, talvez saibam/ O que seja uma alma insensata).

<sup>31</sup> “Eu queria sempre ouvir essa trombeta de caça” (*Je voudrais écouter toujours ce cor de chasse*), em *Formalidades nupciais (Formalités nuptiales)*.

<sup>32</sup> “Outra coisa ou simplesmente o contrário se manifesta um motim, proposital, na ausência da velha fôrma cansada, quando Jules Laforgue, para começar, iniciou-nos no charme certeiro do verso falso”.

mos, em contexto octassilábico, um verso de 7 e um verso de 9, o que, para o último, levanta um problema, pois se trata de um verso cesurado:

– Là, voyons, mam'zell' la Lune, (7)  
Ne gardons pas ainsi rancune; (8)  
– Merci, merci, je n'ai que ma mie (9 = 4+5)  
Juste que je l'entends gémir! (8)

– *Lá, olhe, mamãe, a lua,*  
*Não guardemos mais rancor;*  
– *Obrigada, obrigada, só tenho um pouquinho*  
*Até que o ouço gemer!*

Os exemplos são numerosos porque eles não são exceções. Eles dependem dessa “estética empírica” pela qual o poema inventa sua forma enunciando-se, apoiando-se em outra poética que não a da poesia culta.

Esses casos particulares se unem ao princípio geral dos versos heterométricos, sobretudo quando se sucedem metros diferindo entre si por uma só sílaba, produzindo assim um «misto» métrico que, ao enfraquecer a percepção da medida, tende a dissolver seu princípio. Como nesses grupos de três versos (6, 7, 8 sílabas) de *Lamento a Nossa Senhora das Noites*, dos quais citamos o primeiro:

Comme un ange malade... (6)  
Ô Notre-Dame des Soirs, (7)  
Que Je vous aime sans espoir! (8)

*Como um anjo doente...*  
*Ó Nossa Senhora das Noites,*  
*O quanto eu a amo sem esperança!*

Dito isso, os poemas de Laforgue são poemas, e não canções. Mais precisamente, são poemas-canções, *cants*. O procedimento do timbre é um modelo poético para eles, que os integra como modelo crítico. Nesse sentido, mesmo que reivindiquem a herança de uma forma coletiva, são seu próprio timbre, devendo seu fraseado apenas a si mesmos.

*Os lamentos* podem assim se ater a uma “forma antiga” e se apresentar como “um misto de ritmos e rimas inéditos em que uma quantidade de estrofes profundas e pessoais são para se guardar”\*. O cuidado com o inédito é constante em Laforgue, que privilegia “ritmos e rimas absolutamente inéditos, o que não houve em nenhum lugar, a não ser, um pouco, em Verlaine”\*. Criticando Corbière, que “não cuida nem da estrofe, nem das

\* “un pêle-mêle de rythmes et de rimes inédits où nombre de strophes profondes et personnelles sont à retenir” (OC, t. III: 153).

\* “rythmes et rimes absolument inédits, ce qu'il n'y a eu depuis quinze ans nulle part, sauf en Verlaine un peu” (OC, t. II: 778)

<sup>\*</sup> “ne s’occupe ni de la strophe, ni des rimes [...] et jamais de rythmes”

<sup>\*</sup> “préoccuper au point d’en apporter de nouvelles et de nouveaux” (*Ibid.*: 786)

rimas [...] e nunca dos ritmos”, ele se gaba de se “preocupar com isso a ponto de trazer novidades e novos”. Essa posição demanda ser relativizada, uma vez que o que os versos dos *Lamentos* têm de inédito é de fato a elasticidade rítmica dos versos de canções aplicada a uma poesia escrita.

Essa “elasticidade” é produto do uso da diérese e da sinérese, que os clássicos praticavam, e da apócope, giro frequente da poesia popular (os clássicos a limitavam a alguns casos: *encor*) para adaptar a dicção das sílabas ao esquema métrico subjacente. E não nos esqueçamos dos “versos falsos”, longos ou curtos demais por não oferecerem possibilidade de diérese, de sinérese, de apócope que as normalize: “Hélas, qui peut m’en répondre!” (Ai, quem pode me responder?), de *Lamento dos debates melancólicos e literários*, é um verso de sete sílabas em um contexto de oito sílabas. Alguns “versos falsos” levam as marcas gráficas das sílabas que devem sofrer apócope, indicando assim as modificações prosódicas necessárias a sua dicção; desse modo, o verso “Là, voyons, mam’zell’ la Lune” (Lá, olhe, mamãe, a lua) só pode ser um de sete sílabas em um contexto de oito sílabas.

Mas a questão do “verso falso” talvez seja uma questão falsa. Não é certo, de fato, que esses versos sejam fora de medida. Eles o são segundo o modo clássico da silabação, mas não segundo o modo da canção, em que a melodia pode levar a repetir uma sílaba em um verso subnumerário, ou a fundir duas sílabas em uma em um verso sobrenumerário. Em Laforgue, pode-se verificar o último caso em *Lamento do esposo ultrajado*, cujo timbre é precisado: “Sobre a ária popular: ‘O que você estava indo fazer na fonte?’”. O poema está escrito, como a canção, em octassílabos, mas cinco dos 14 versos são de nove sílabas.

Podemos considerar esse problema de dois modos. Ou ele precisa reconduzir os versos rebeldes à norma métrica, e nesse caso é necessário praticar intervenções prosódicas, algumas legítimas, como a elisão da muda de *teniez*: “Vous vous *t'niez* dans un coin debout” (Você se mantinha em um canto de pé); algumas menos ortodoxas, ainda que atestadas na canção popular, como a elisão da sonora inicial de *c'était*: “*C'tait* la plaie du Calvaire, au cœur” (Era a praga do calvário, no coração); ou a elisão da sonora inicial de *il*, em favor do hiato *Lui, il*: “*Lui, il* aura mon âme immortelle” (Ele, ele terá minha alma imortal).

Ou consideramos que, sobre o modelo da canção popular, em que o texto se adapta à melodia – um verso metricamente excedente ou deficitário “cabe” na melodia geral pelo jogo do débito das palavras –, o leitor tem aqui todo o vagar de considerar um verso como singular metricamente, mas participante, *como tal*, de um fraseado global. Assim, as nove sílabas suscetíveis à redução por apócope das mudas, mas sem indicação gráfica que obrigue a praticar essa redução prosódica – à diferença de outros versos: “Pas d’chaise économis’ trois sous” (Não há cadeira que economize três tostões) – devem ser tratadas de modo diferente, à imagem deste verso, que não apresenta possibilidade de redução silábica, a não ser a improvável elisão do *i* de *officier*: “D’un off’cier j’ai vu la tournure” (De um oficial vi a aparência).

Se o termo *ritmo* em Laforgue se refere ao comportamento do verso, são portanto as formas dos versos e estrofes que são inéditas em sua obra. Mas o princípio, o de uma poética empírica, é herdado. Em seus poemas, Laforgue o transpõe da canção.

Por isso, a forma de *Os lamentos* pode variar, desde os dissílabos de *Lamento-epítáfio* à prosa branca de *Grande lamento da cidade de Paris*, passando pelos versos heterométricos (oito – ou nove – metros diferentes) de *Lamento das formalidades nupciais*. Por isso também, a prosódia não segue os princípios da harmonia clássica, praticando o hiato – de vogais: “Où l’ivraie art mange la foi?”<sup>33</sup> (Onde o joio arte come a fé?), ou de consoantes: “Cet ex-ciel tout suie”<sup>34</sup> (Este ex-céu todo fuligem) – ou o quase rítmico: “lune/ costume”<sup>35</sup> (lua/ terno), provocando a cacofonia: “C’est la grande Nounou où nous nous aimérions”<sup>36</sup> (É a grande Nunu onde nós amaríamos).

Ao escolher o lamento como modelo poético, Laforgue sabe que escolhe, poética e lingüisticamente, o culto contra o inculto<sup>37</sup>, e, esteticamente, o mau gosto contra o bom. Nesse

<sup>33</sup> *Lamento dos lamentos*: “J’aurai un: Ah ça, mais” (Terei um: Ah isso, mas) – *Outro lamento de Lord Pierrot*.

<sup>34</sup> *Lamento do outono monótono*: “Ô laps sans digues” (Ô lapso sem diques) – *Lamento dos Armados de Mont-Marte*.

<sup>35</sup> *Lamento de Lord Pierrot*: “Christ/ psitt” (Cristo/ psit) – *Lamento do livre arbítrio*.

<sup>36</sup> *Lamento do Sábio de Paris*: “Quant à ta mort” (Quanto a tua morte) – *Ibid.*

<sup>37</sup> Introduzindo, por exemplo, torções de linguagem não-acadêmicos (erros, entre solecismo e barbarismo): “Dodo à les seins” (Dodo a os seios), em *Lamento do feto de poeta*; “tes doigts sentimentals” (teus dedos sentimentais), em *Lamento das vozes sob a figueira de Buda*.

<sup>7</sup> (Nerval, Gérard de. "Angélique, sexta carta, *Les Filles du feu*". Em: *Oeuvres complètes*, t. III: 490)

ponto, seu olhar se equipara ao de Nerval: "Há, nas lembranças de filhas do campo, lamentos – de um mau gosto encantador"<sup>38</sup>. Mas, além do encantador (ao qual Nerval não reduz as canções populares), Laforgue se apropria das características negativas de um gênero notoriamente desacreditado. Assim, rimar "à la diable" (ao modo do diabo) toma ares, para ele, de uma busca. É que "rimer à la diable" não significa rimar de qualquer forma. As rimas não são mais para o olho ou para a orelha, femininas ou masculinas; para elas, basta uma assonância. O que importa é que sejam a um só tempo prosódia, significância e valor<sup>39</sup>:

Uma palavra poética a quem damos em rima um palavra vulgar, da calçada – e é o drama de duas palavras quase homônimas a mil lugares uma da outra enquanto sínônimo, o charme de ser realmente atraída e depois reembalada como uma bola paraíso e rabanete; espanhola e Batignolles.<sup>39</sup>

<sup>7</sup> (OC, t. III: 190).

Un mot poétique à qui l'on donne en rime un mot vulgaire, du pavé – et c'est le drame de deux mots presque homonymes et à mille lieues l'un de l'autre en tant que synonyme, le charme d'être vraiment attiré puis remballé comme une balle paradis et radis; Espagnole et Batignolles.\*

A rima como *drama* está nas antípodas do procedimento dos *finais rimados*. Como *drama*, a rima é uma atividade. Ela não se reduz a uma intervenção sobre um material prosódico, mas organiza um trabalho sobre a palavra considerada não como signo, mas como valor.

Laforgue realizou os votos de Nerval, que via nas canções populares modelos de inspiração para "bons poetas modernos"<sup>40</sup>. De todo modo, ao radicalizar o que estava implícito no propósito de Nerval, ele faz dessa relação com o popular a própria condição do moderno.

A mutação estava no ar. Desde 1877, Gaston Paris aconselhava aos poetas "renovar o instrumento": "Eles só se decidirão quando a lira tiver se tornado de fato muda sob seus dedos, ou

<sup>38</sup> Henri Morier faz dessa "insistência das rimas" uma marca específica do lamento: "É por isso que ela adota muitas vezes a disposição do *laï* [pequeno poema medieval], a alternância de dois metros sobre duas rimas somente". Cf. Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1981.

<sup>39</sup> Em carta a Charles Henry, ele enfatiza a natureza oxímórica de uma rima de *Lamento das formalidades nupciais*: "locale (rime étale)" (local: rima imóvel!). Cf. (OC, t. II: 777).

quando um instrumento novo ao gosto do popular por mãos ousadas e cultas os forçar a sair de seu sonho e a devolver à língua francesa uma versificação viva, harmoniosa e livre”\*. No fim do século XIX, uma “versificação viva” só poderia tomar distância do princípio métrico. Laforgue, que sentia se tornar “(como forma) kahnesco e mallarméano”\*, reivindicava claramente a proximidade de seu trabalho com o movimento do verso livre e a empresa de redefinição do verso por Mallarmé.

*Os lamentos*, apesar do título, não é um livro nostálgico. Não é nem um tesouro, nem o túmulo (pessoal) da forma. Trata-se de uma obra que reivindica simultaneamente uma herança coletiva e uma inventividade singular. A recusa do trio poético, que faz coabitar o notório e o singular, relaciona-se ao princípio da *descultura*, com o qual Laforgue faz o nome da cultura a chegar: “Hoje, tudo preconiza e tudo se precipita à cultura exclusiva da razão, da lógica, da consciência –/ A cultura bendita do porvir é a *descultura*, o uso do alqueive”.\*

*Alqueive* é uma palavra da terra, uma palavra de campônes. Mas eis uma metáfora feliz para definir *descultura*, já que a palavra designa um modo cultura – agrícola – específico que consiste na recusa da seleção dos vegetais que crescem naturalmente, a fim de devolver ao solo sua fertilidade.

A *descultura* não é um niilismo, uma negação da cultura, e sim uma atividade crítica que constrói a cultura sobre a análise da cultura, e o poema sobre o questionamento da poesia. É como *descultura* que, em Lamentos-litanias de meu Coração Sagrado, “littératures” (literaturas) rima com “ratures” (rasuras) – “Mon cœur est un lexique où cent littératures/ Se lardent sans répit de divines ratures” (Meu coração é um léxico em que cem literaturas/ se entremeiam sem trégua de divinas rasuras) –, reivindicando o plural desta heterogeneidade poética que tanto tinha incomodado Hegel, e que é, como alqueive, a própria historicidade do poema. Laforgue transformou o pouco de cultura que Larousse atribuía ao lamento em um verdadeiro “poema crítico”<sup>40</sup>. Os lamentos é o nome dessa atividade crítica feita obra.

Tradução: Norma Braga

\*(Gaston Paris, *Romania*, VI citado por Spire, André. *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (1949). Paris: José Corti, 1986: 25).

\* “(comme forme) kahnesque et mallarméen” (OC, t. I: 757-8).

\* “Aujourd’hui, tout préconise et tout se précipite à la culture exclusive de la Raison, de la logique, de la conscience – / La culture bénie de l’avenir est la déculture, la mise en jachère” (OC, t. III: 1159).

<sup>40</sup> Larousse via na ingenuidade (*naïveté*) dos lamentos “a marca dos espíritos pouco cultivados”. Quanto ao conceito de “poema crítico”, ele vem – não é de se admirar – de Mallarmé (*Bibliographie des divagations*. Ob. cit.: 1576).

## Gérard Dessons

Professor de Língua e Literatura Francesa (especialidade: Arte e literatura no século XX) na Universidade de Paris 8, e trabalha essencialmente em teoria da linguagem, teoria da tradução, teoria da literatura e teoria da arte. Anima o grupo de pesquisa “POLART – Poética e Política da arte”, fundado em 2002. Publicou vários livros, entre os quais *L'Art et la manière. Art, littérature, langage* (Paris: Honoré Champion, 2004); *La force du langage. Rythme, discours, traduction* (avec J.-L. Chiss) (Paris: Honoré Champion, 2000); *Traité du rythme: des vers et des proses* (com H. Meschonnic) (Paris: Nathan, 1998).

**Palavras-chave**  
Jules Laforgue  
modernidade  
poética  
política

**Key words**  
Jules Laforgue  
modernity  
poetics  
politics

**Mots-clés**  
Jules Laforgue  
modernité  
poétique  
politique

**Recebido em**  
28/09/2004

**Aprovado em**  
12/01/2005

## Resumo

Quando Laforgue edita *Os lamentos*, em 1885, o lamento é uma forma ultrapassada. Esse gesto editorial pode parecer paradoxal da parte de um escritor que desejava ser original a qualquer preço. Na realidade, Laforgue persegue um objetivo diferente da mera imitação de uma forma artística obsoleta. Ele se serve do lamento, gênero popular por excelência, como modelo teórico e poético para repensar o valor da noção de “popular”, que aparece, então, como a própria condição do moderno, manifesta no poema por um fraseado diferente, que não repousa nem no verso métrico nem no verso livre.

## Abstract

When Laforgue publishes his *Laments* in 1885, the lament is an outdated form. This editorial gesture may seem paradoxical for an author who intended to be original at all costs. But in fact Laforgue is after a different target than just imitating an obsolete artistic form. He uses the lament, a typical popular genre, as theoretical and poetical model to reconsider the value of the notion of the “popular”, which thus appears as the very condition of the modern, manifested in the poem by means of a different phrasing that does not rely on the metrical line, nor on free verse.

## Résumé

Lorsque Jules Laforgue édite ses *Complaintes*, en 1885, la complainte est une forme dépassée. Ce geste éditorial peut sembler paradoxal de la part d'un écrivain qui souhaitait faire de l'original à tout prix. En réalité, Laforgue poursuit un autre but que la simple imitation d'une forme artistique obsolète. Il se sert de la complainte, genre populaire par excellence, comme modèle théorique et poétique pour repenser la valeur de la notion de “populaire”, qui apparaît alors comme la condition même du moderne. Cette condition se manifeste, dans le poème, par un phrasé différent, ne reposant ni sur le vers métrique, ni sur le vers libre.