

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

NATHANRILDO FRANCISCO DA CRUZ COSTA

**A EXPERIÊNCIA-LIMITE EM *OS CANTOS DE MALDOROR*, DE LAUTRÉAMONT:
UM CASO DE *DEVIR***

**TERESINA
2019**

NATHANRILDO FRANCISCO DA CRUZ COSTA

**A EXPERIÊNCIA-LIMITE EM *OS CANTOS DE MALDOROR*, DE LAUTRÉAMONT:
UM CASO DE *DEVIR***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.

TERESINA
2019

C837e Costa, Natharildo Francisco da Cruz.

A experiência-limite em *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont: um caso de *devenir* / Natharildo Francisco da Cruz Costa. - 2019.

101 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras, 2019.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

“Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.”

1. Lautréamont. 2. *Os cantos de Maldoror*. 3. Experiência-limite. 4. *Devenir*.
I. Título.

CDD: U860

NATHANRILDO FRANCISCO DA CRUZ COSTA

**A EXPERIÊNCIA-LIMITE EM *OS CANTOS DE MALDOROR*, DE LAUTRÉAMONT:
UM CASO DE *DEVIR***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Defendido e aprovado em 28 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres (Presidente)
Universidade Estadual do Piauí – UESPI

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho (Interno)
Universidade Estadual do Piauí – UESPI

Prof. Dr. Luizir de Oliveira (Externo)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa (Suplente)
Universidade Federal de Brasília – UNB

TERESINA
2019

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código
de Financiamento 001.

Este trabalho é dedicado às pessoas que me são
mais próximas.

[...] a análise se afunda em sua mácula essencial. Ela quer compensar seus limites, ela precisa estender-se, em todos os sentidos, mas, para percorrer a obra em todos os sentidos, ela precisa desprezar o que faz desta uma progressão criadora, o movimento irreversível de uma ordem em devir: que haja na obra uma afirmação que pouco a pouco se mostra; que esta caminhada livre, não errante como o capricho da loucura, mas que aspira a um fim que ela faz nascer, que ela desvela para ela e para os outros, não possa se “compreender” a não ser em relação com o movimento do tempo, é o que a análise deve necessariamente desconhecer, sobretudo se ela quer ser a mais exata possível, quer dizer, exaustiva, pois, querendo tomar o livro em todos os seus sentidos, ela precisa tratá-lo como uma extensão homogênea, imóvel, como uma coisa que tem sempre sido feita, cuja significação, buscada independentemente do sentido pelo qual ela se fez.

Maurice Blanchot
Lautréamont e Sade (2014)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o *devir* literário em *Os cantos de Maldoror* de Lautréamont, enfocando o modo como a obra se realiza dentro de uma proposta-limite. Com base nos estudos críticos e teóricos de Blanchot (2005, 2014), Heráclito (2002), Deleuze (1997, 1988), Deleuze e Guattari (2003, 2009, 1997), Foucault (2009), Nietzsche (2008), Perrone-Moisés (1973), problematiza-se a respeito da linguagem enquanto experiência-limite e *devir* literário que a narrativa exerce, através da análise de questões de linguagem presentes na obra como: elementos da narrativa, estética do grotesco, fluxos temáticos, intertextualidade, autorreferencialidade, bilinguismo, além dos *devires-menores*, *devir-homem-mulher*, *devir-animal*, sob uma proposta-limite na elaboração da obra escrita. A obra de Lautréamont, escrita no século XIX, rompe com as normas e os paradigmas estéticos tradicionais da literatura clássica platônica-aristotélica, por meio do desvio, da metamorfose, da violência não só física, mas literária dos *Cantos*. Estratégias de linguagem que marcam o esgotamento da literatura vigente, em oposição às noções centrais da filosofia, da crítica, da teoria literária e da própria literatura, tais como: obra, autor, narrativa, gênero, personagem, tempo, linguagem, experiência, realidade, pensamento. Trata-se, em conclusão, de uma escrita que está sempre sendo experimentada nos seus limites, em seus *devires*.

Palavras-chave: Lautréamont. *Os cantos de Maldoror*. Experiência-limite. *Devir*.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser le *devenir* littéraire dans *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, en mettant l'accent sur la manière dont le travail est effectué dans le cadre d'une proposition-limite. En se basant sur les études critiques et théoriques de Blanchot (2005, 2014), Héralito (2002), Deleuze (1997, 1988), Deleuze e Guattari (2003, 2009, 1997), Foucault (2009), Nietzsche (2008), Perrone-Moisés (1973), il est problématique pour le langage comme expérience-limite et *devenir* littéraire que le récit exerce, à travers l'analyse des problèmes de langage présents dans travail, tels que: éléments du récit, esthétique du grotesque, flux thématiques, intertextualité, auto-référentialité, bilinguisme, en plus de *devenires-mineures*, *devenir-homme-femme*, *devenir-animal*, dans le cadre d'une proposition-limite dans l'élaboration de l'œuvre écrite. L'œuvre de Lautréamont, écrite au XIXe siècle, rompt avec les normes et les paradigmes esthétiques traditionnels de la littérature classique platonique-aristotélécien, à travers la déviation, la métamorphose, non seulement physique mais la violence littéraire des *Chants*. Stratégies de langage qui marquent l'épuisement de la littérature actuelle, en opposition aux notions centrales de philosophie, critique, théorie littéraire et littérature elle-même, telles que: travail, auteur, récit, genre, personnage, temps, langage, expérience, réalité, pensé. En conclusion, c'est une écriture qui est toujours mise à l'épreuve dans ses limites, dans ses *devenires*.

Mots-clés: Lautréamont. *Les chants de Maldoror*. Expérience-limite. *Devenir*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A VIDA, A OBRA: CONTRIBUIÇÕES CRÍTICAS.....	14
3	A EXPERIÊNCIA-LIMITE DOS <i>Cantos</i>.....	26
3.1	Elementos da narrativa: decomposição dos <i>Cantos</i>.....	27
3.1.1	Uma diferenciação: o <i>devir-gênero</i> dos <i>Cantos</i>	30
3.1.2	Autor, narrador, leitor: Ducasse, Lautréamont, Maldoror.....	32
3.1.3	Conflito dramático: figuras trágicas dos <i>Cantos</i>	36
3.1.4	Um erro cronológico: a intempestividade dos <i>Cantos</i>	40
3.2	A estética do grotesco: o mundo às avessas dos <i>Cantos</i>.....	44
3.3	Fluxos temáticos: a plurissignificação dos <i>Cantos</i>.....	47
3.4	A escrita caleidoscópica dos <i>Cantos</i>: uma investigação comparativa.....	51
3.5	A autorreferencialidade poética e crítica de Lautréamont.....	61
4	UM CASO DE <i>DEVIR</i>: <i>DEVIRES-MENORES</i>, <i>DEVIR-HOMEM-MULHER</i>, <i>DEVIR-ANIMAL</i>, <i>DEVIR-ENTRE DOS CANTOS</i>.....	66
4.1	Homossexualidade, pederastia, prostituição: <i>devires-menores</i>	68
4.2	A figura do hermafrodita (andrógino): <i>devir-homem-mulher</i>	70
4.3	A escrita palimpséstica do “primeiro canto”: Dazet e o <i>devir-animal</i>	76
4.4	Maldoror e o <i>devir-animal</i>	82
4.5	Lautréamont <i>entre línguas</i> : bilinguismo dos <i>Cantos</i>	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
	REFERÊNCIAS.....	97

1 INTRODUÇÃO

Dedicar-se ao estudo da linguagem literária da obra de Lautréamont constitui um grande desafio. Sua narrativa provoca de modo permanente uma nuvem de discursos críticos que a obra desvia para longe, por se tratar de uma escrita que nunca termina de dizer aquilo que tem para dizer. Quanto mais se pensa conhecer *Os cantos de Maldoror* mais seu texto se revela incomum, imprevisto, inédito. A análise da narrativa acaba se tornando uma situação problemática para aquele que pesquisa, já que sua narrativa impulsiona o crítico a ir cada vez mais longe, na direção de uma análise cada vez mais profunda e complexa sobre o texto.

Desde que foi publicado, *Os cantos de Maldoror* provocam um profundo mal-estar naqueles que buscam interpretá-los. Sua linguagem literária resiste a toda e a qualquer tipo de interpretação, o que força o crítico a sempre rever sua análise, uma vez que a obra coloca em crise o próprio conceito de literatura. Toda análise de uma obra que seja considerada importante para a literatura, está em falta com relação a essa mesma obra.

Este trabalho, cuja finalidade é analisar a obra *Os cantos de Maldoror* de Lautréamont, tem como objeto de análise o exemplar publicado no ano de 2014 traduzido do francês e prefaciado por Claudio Willer. Nessa edição, além de *Os cantos de Maldoror*, inclui, ao mesmo tempo, os fascículos *Poesias I* e *Poesias II*, seguido das *Cartas* que formam a obra completa. Para esta análise será também utilizada a versão original em francês da editora Gallimard que leva o título *Œuvres complete* (2009) de Lautréamont, necessária para verificação das traduções, leituras e críticas à propósito da obra que será analisada.

Este trabalho não busca e não se propõe estabelecer o verdadeiro sentido dos *Cantos* ou apontar seu valor integral. Esta análise se propõe, antes de tudo, a explicar em que medida podemos verificar na obra seu movimento, sua experiência-limite, seu *devoir* enquanto linguagem poética e narrativa.

Escrever, como escreve Lautréamont, não é impor uma forma de expressão. A literatura dos *Cantos* está do lado do inacabamento. “Escrever é um caso de *devoir*, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se. [...] A escrita é inseparável do *devoir*: ao escrever, estamos num *devoir*-mulher, num *devoir*-animal ou vegetal, num *devoir*-molécula, até num *devoir*-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p. 11). Assim como Deleuze define a literatura, compreende-se, para esta pesquisa que a linguagem literária da obra de Lautréamont pode ser entendida como um inacabamento, uma linguagem que está sempre por se fazer, sempre sendo experimentada em seus limites, colocando em crise os modelos e formas literárias vigentes de sua época e as próximas que estariam por vir.

Uma das funções da crítica literária é a de tornar a obra cada vez mais compreensível e acessível ao leitor, aproximar esses dois extremos (tanto o livro quanto aquele que o lê). Criticar é separar, disjuntar necessariamente a obra. Este trabalho se justifica por se tratar de uma obra que põe em questão o próprio conceito de literatura. Lautréamont, através da sua linguagem literária, abriu outros caminhos para a literatura moderna, sobretudo, para o movimento das vanguardas artísticas.

A obra *Os cantos de Maldoror* é considerada um dos livros mais herméticos, do ponto de vista estético, da literatura ocidental, no qual teve grande influência — no sentido de referencialidade — para as artes (pintura, música, teatro, cinema) e a literatura (simbolista, dadaísta, surrealista, moderna, sobretudo pós-moderna). A estética de Lautréamont é seguramente uma das matrizes fontes da literatura e, de modo geral, da arte que se faz hoje.

A obra de Lautréamont provocou uma fratura nos modelos da literatura vigente através de uma escrita intempestiva. Escrever, para Lautréamont, é inventar um plano de (im)possibilidades e ao mesmo tempo um combate para fora da literatura historiada, em que a escrita se lança a uma situação limite que foge aos métodos de análises tradicionais, tanto da filosofia, da fenomenologia, como da hermenêutica, do estruturalismo, isso porque, segundo Foucault (2009), o “ser de linguagem”, escapa às abstrações e abordagens científicas dos métodos em questão, abrindo um espaço que sempre se desloca para o outro da experiência do escrever e que não se cumpre no presente, mas sim em uma presença ainda por vir (OLIVEIRA, 2014).

Escrever, nessa acepção, é reescrever, mas que não se remete a nenhuma escrita prévia, de presença ou de significação, impor sentido ao não sentido da escrita em sua origem. Escrever, como em Lautréamont, é, sobretudo, criar mundos nos quais a vida se reelabora diante do seu próprio conceito de mundo, reformulando nichos, formas, em um jogo em que tudo se combina (vida, sonho, morte) de uma forma outra, do avesso, fora da vida comum. Em um algum lugar que não se sabe ao certo, alhures à imagem do pensável (OLIVEIRA, 2014).

Lautréamont escreve em um percurso de mão dupla que se desata tanto da moral do homem, quanto da sombra do criador (Deus), imanente do pensamento do excesso, pelo qual todo limite é subvertido: fraturado. Nos *Cantos*, não há busca por essência ou por identidade perdida, mas um percurso errante, sem limites. Lautréamont, muito antes de Rimbaud, compreendeu que a poesia é feita de excessos, através dos desregramentos dos sentidos. Trata-se de uma experiência em aberto com a literatura, no qual a escrita de Lautréamont, considerada um corte vertical na história da literatura, atravessa a linguagem literária pelas bordas,

descrevendo uma paisagem provocativa que, pela potência e convulsões de linguagem, colocam em crise as representações das narrativas literárias vigentes (OLIVEIRA, 2014).

A partir da perspectiva filosófica do *devir* e da experiência-limite nos *Cantos*, este trabalho encontra-se dividido em três seções. Na primeira (1ª) seção — são apresentadas e analisadas de forma breve, aspectos da vida e da obra de Lautréamont, seguidas da análise de algumas contribuições críticas, feitas a partir da perspectiva de diferentes autores, com relação a linguagem literária dos *Cantos*. Trata-se de demonstrar a forma como a crítica do século XIX recepcionou a obra de Lautréamont e quais foram os reflexos da linguagem literária dos *Cantos* sob a sociedade vivente. Para fundamentação, utilizou-se na maior parte dos dados levantados: “Lectures de Lautreamont”, do livro *Œuvres complètes* (2009), compilação de análises feitas por diversos autores sobre a obra de Lautréamont/Isidore Ducasse; o prefácio “O astro negro” (2014), texto introdutório de apresentação que acompanha o livro *Os cantos de Maldoror*, por Claudio Willer; *Lautréamont* (1989), de Gaston Bachelard; *Falência da Crítica* (1973), *Lautréamont: vulgo Ducasse, aliás Maldoror* (1984), de Leyla Perrone-Moisés. Além de documentos e pesquisas encontrados em *sites* oficiais especializados sobre Lautréamont e sua obra.

Na segunda (2ª) seção — busca-se, por meio das questões da linguagem literária que a obra propõe, analisar de que forma o autor se utiliza da palavra literária para criar, dentro de uma proposta-limite, uma obra em *devir*. O percurso desta investigação está segmentado em partes menores, dividindo-se em seções secundárias, subcapítulos, subtópicos. Esta seção percorre pela análise: 1) dos elementos da narrativa: estrutura, gênero, autor, narrador, leitor, enredo, conflito, personagem, tempo, espaço, ambiente; 2) da estética do grotesco; 3) dos fluxos temáticos; 4) da intertextualidade (plágio, paródia, ou seja, criações de textos a partir de outros textos pré-existentes); 5) da autorreferencialidade poética e crítica de Lautréamont. Características que evidenciam a experiência-limite e em *devir* dos *Cantos*. Para fundamentação, utilizou-se na maior parte dos dados levantados, além das obras mencionadas da primeira seção, os livros: *Lautréamont e Sade* (2014), de Maurice Blanchot; *Mil Platôs* (2011), de Gilles Deleuze e Félix Guattari; *Estética* (2009), de Michel Foucault; *Rumor da língua* (2004), de Roland Barthes; *Introdução à semiótica* (2005), de Julia Kristeva; *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault.

Na terceira (3ª) seção — analisa-se o *devir* da obra, de forma mais específica, a partir dos conceitos de: *devir-menor*, *devir-animal*, *devir-homem-mulher*, que são atribuídos nesta pesquisa a algumas figuras e personagens da obra. Esta seção percorre pelo estudo: 1) dos *devires-menores* (homossexualidade, pederastia, prostituição); 2) do *devir-homem-mulher*

(hermafrodita, andrógino); 3) do *devoir-animal* de Dazet; 4) do *devoir-animal* de Maldoror; 5) do bilinguismo da obra. Elementos que evidenciam a proposta-limite e em *devoir* dos *Cantos*. Esta seção está segmentada em partes menores, dividindo-se em seções secundárias, subcapítulos. Para fundamentação, utilizou-se na maior parte dos dados levantados, além das obras mencionadas da segunda seção, os livros: *Crítica e Clínica* (1997), de Gilles Deleuze; *Kafka: para uma literatura menor* (2003) e *Mil Platôs* (2007), de Gilles Deleuze e Félix Guattari; *O livro por vir* (2005), de Maurice Blanchot; *Nietzsche e o círculo vicioso* (2000), de Pierre Klossowski; *Mefistófeles e o Andrógino* (1999), de Mircea Eliade; *Lautréamont austral* (2014), de Leila Perrone-Moisés e Emir Monegal.

Diante deste trabalho analítico, será possível perceber de que forma a linguagem literária da obra *Os cantos de Maldoror*, por meio da linguagem em *devoir* e da experiência-limite, ou seja, do desvio, da transgressão dos modelos convencionais da linguagem e da representação, afronta o cânone, rompe com as normas e os paradigmas estéticos tradicionais da literatura. A literatura é uma linguagem com múltiplas questões, que permite falar de si inúmeras vezes, pois, os livros são impossíveis de numerar, não definidos, já que se conservam por aquilo que criam, por suas narrativas e comentários que geram discussões e interpretações sem conclusões (FOUCAULT, 2009).

2 A VIDA, A OBRA: CONTRIBUIÇÕES CRÍTICAS

Raras são as datas, fatos e acontecimentos que marcaram a vida do poeta Isidore Ducasse conhecido em literatura como Conde de Lautréamont. Sua existência, constantemente sobrecarregada de situações duvidosas, imprecisas e hipotéticas, acaba abrindo inúmeras passagens para pressuposições e abstrações sobre sua vida. Às vezes, são informações que acabam deixando de lado aspectos que tratem de modo mais relevante a sua linguagem literária.

De acordo com Marcelin Pleynet, citado por Leyla Perrone-Moisés (1973), a *grafia* (as palavras, as expressões, a linguagem) deveria interessar muito mais do que a *bio* (história da vida do autor). Acompanhando esse ponto de vista, para Maurice Blanchot, “cada vez que um artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa uma degradação da arte, o recuo diante de seu próprio poder, a procura de sonhos compensadores” (BLANCHOT, 2014, p. 58).

Todavia, considerando que esta seja uma pesquisa sobre uma obra ainda pouco lida e/ou estudada por parte de muitos leitores, sejam eles acadêmicos ou não, interessados na obra de Lautréamont, para quem esta dissertação de mestrado em parte se destina, será apresentada a seguir, uma breve síntese, entre os inúmeros estudos que marcaram a curta trajetória de Isidore Ducasse, além da análise de algumas das contribuições críticas endereçadas às primeiras impressões da obra.

Isidore Lucien Ducasse nasceu em Montevideú, Uruguai, no dia 4 de abril de 1846. Em outubro de 1859, com a idade de treze anos, foi enviado à França por seu pai. Lá, foi matriculado como aluno interno para estudar na escola de educação e tecnologia francesa no *Imperial Lycée* na cidade de Tarbes nos Pirineus franceses, região originária de sua família, local onde permaneceu por três anos. Em 1863 transferiu-se para o *Liceu Louis Barthou*, Liceu Imperial da cidade de Pau, onde frequentou aulas de retórica e filosofia até o ano de 1865.

Após sua formatura, Isidore Ducasse passou a viver na cidade de Tarbes, onde iniciou uma amizade com Georges Dazet (1852-1920), amigo dos tempos de Liceu (um dos personagens centrais da primeira publicação do *Primeiro canto* de Maldoror). Foram as pequenas quantias de dinheiro que seu pai lhe enviava mensalmente que tornou possível Isidore Ducasse dedicar-se completamente à escrita. Dessa forma, pôde trabalhar de forma intensa a primeira canção de *Les chants de Maldoror*. É provável que ele, aos 21 anos, tenha começado a escrevê-la antes mesmo de sua curta viagem de Paris a Montevideú, e que provavelmente continuou escrevendo durante a viagem de volta (de navio, atravessando o Atlântico) à França.

Em agosto de 1868, Isidore Ducasse entregou à editora parisiense *Imprimerie Balitout, Questroy et Cie* para ser impresso e publicado às próprias custas, o manuscrito da primeira canção de *Les chants de Maldoror: premier chant*. Um texto escrito de forma anônima, assinado apenas por três asteriscos (*PAR ****), que teve uma tiragem de 100 livretos de cinquenta e duas (52) páginas cada. A primeira nota elucidativa sobre seu texto foi publicada no dia 15 de setembro de 1868, no jornal *La Jeunesse* (um periódico literário de conteúdo crítico e filosófico), escrita por Alfred Sircos sob o pseudônimo de Epistemon. Em uma resenha crítica, anunciava-se o seguinte comentário sobre as páginas de Maldoror:

O primeiro efeito produzido pela leitura deste livro é o espanto: a ênfase hiperbólica do estilo, a estranheza selvagem, o vigor desesperado da idéia, o contraste entre esta linguagem apaixonada e as mais insossas elucubrações de nosso tempo, lançam inicialmente o espírito numa profunda estupefação. Alfred de Musset fala, em algum lugar, daquilo que ele chama de ‘Doença do Século’: é a incerteza do futuro, o desprezo do passado, ou a incredulidade e o desespero. Maldoror sofre desse mal: cético, torna-se maldoso, e reverte para a crueldade todas as forças de seu gênio. Primo de *Childe-Harold* e de *Fausto*, ele conhece os homens e os despreza. A inveja o devora, e seu coração, sempre vazio, agita-se incessantemente em sombrios pensamentos, sem jamais poder alcançar aquele objetivo vago e ideal que ele procura e advinha. Não levaremos adiante o exame deste livro. É preciso lê-lo para sentir a inspiração poderosa que o anima, o desespero negro derramado nessas páginas lúgubres. Apesar de seus defeitos, que são numerosos, a incorreção do estilo, a confusão dos quadros, acreditamos que esta obra não passará confundida com as outras publicações de hoje: sua originalidade pouco comum está garantida (SIRCOS, 1868 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 18, grifo do autor).

Uma segunda edição do *Primeiro canto*¹ apareceu em janeiro de 1869, na antologia *Parfums de l’âme*, da série *Littérature Contemporaine*, dirigida por Evariste Carrace em Bordeaux. Mesmo após a publicação, insatisfeito com a precária divulgação e repercussão do seu texto, Isidore Ducasse decidiu procurar um editor que tivesse a capacidade de exercer maior alcance editorial e melhor distribuição, já que sua pretensão como escritor não poderia ser alcançada apenas com aqueles poucos livretos impressos, uma resenha e uma simples publicação em uma revista periódica de pouca visibilidade.

Com a intenção de levar a publicação de seu livro adiante, Isidore Ducasse procurou pelos editores belgas Lacroix e Verboekhoven. Pouco tempo depois, em meados de 1869, Isidore Ducasse (que já desejava aumentar sua obra) ampliou-a e entregou o restante das canções ao editor, com as alterações feitas na primeira e na segunda edição do *Primeiro canto*,

¹ Nessa edição, Isidore Ducasse também pagou pela impressão, alterou trechos do *Primeiro canto*, suprimindo o nome de Dazet por um simples “D”. A razão disso não pode ser comprovada, mas tudo indica que Dazet e sua família não aceitaram tal exposição, consideravam-na difamadora.

adicionando mais cinco canções, totalizando seis, um volume contendo 332 páginas. Para que o livro fosse editado, Lacroix recebeu adiantado a quantia de 400 francos de um montante final de 1.200 pagos por Isidore Ducasse.

Todavia, faltava-lhe acertar um último detalhe, a utilização do pseudônimo Conde² de Lautréamont na obra no lugar do autor anônimo das duas primeiras edições. Acredita-se que o pseudônimo tenha sido escolhido com base no nome do personagem “Latréamont”, que leva o título de um popular romance gótico francês de Eugène Sue (1804-1875) no qual é narrado a história de um anti-herói que lembra certas características do herói-personagem Maldoror.

Para muitos pesquisadores, Isidore Ducasse apropria-se do nome “Latréamont” e altera-o de forma ortográfica, deslocando a vogal “u”, originando a palavra *autre*, dando a ideia de que é um “outro” (*L’autre*, “o outro”) que escreve os *Cantos*, tornando-se duplicado por aquele que age na obra, ou seja, por Maldoror, já que o primeiro seria ele próprio. Há diferentes versões e variações possíveis com o nome de Lautréamont. A de que *L’autre Amon* signifique “o outro Amon³”. A de que *L’autre à mont*, em francês, acrescido da palavra *evidéu* traduz-se “o outro de Montevidéu”, que faz referência à cidade onde Isidore Ducasse nasceu. A expressão, também pode ser interpretada como *L’autre amont* que equivale a “o outro lado do rio” ou “o outro rio acima”.

O nome *Maldoror* corresponde foneticamente, em francês, a *Mal d’aurore*, “aurora do mal”, uma referência à noite e a renúncia do dia pelo personagem. Outra interpretação sonoramente possível é a de Mal do horror, “*Mal d’oror*” em castelhano, já que Isidore Ducasse, por ter nascido no Uruguai, conhecia com naturalidade a língua (WILLER, 2014). Por outro lado, de acordo com Ruy Câmara, o nome “Lautréamont” não faz referência ao personagem de Eugène Sue, vem da expressão em francês *baccalauréat*, “bacharelado”. Ao retirar o adjetivo *lauréat*, que significa “laureado” ou “premiado em concurso acadêmico”, e deslocado o “t” para o meio (através do desvio na sílaba na composição interna da palavra) forma-se o termo *lauréa* que acrescido de *mont* de Montevidéu passar a existir o nome Lautréamont, cujo sentido final traduz-se “o laureado de Montevidéu”.

² O título de Conde pode ter sido uma referência ao escritor Marquês de Sade (1749-1814). Era muito comum autores que se utilizavam de títulos de nobreza (pronomes de tratamento) como referência a si mesmos.

³ De acordo com o livro *Dictionnaire Infernal* (1818), Amon comanda quarenta legiões de demônios e carrega o título de príncipe. Existem várias descrições de sua aparência, mas a principal é a de Johann Wier, no livro *Pseudomonarchia daemonum* (1583), no qual afirma que Amon possui uma aparência híbrida de lobo com cauda de serpente, que às vezes assume forma de homem com cabeça de corvo e dentes caninos. Amon possui e fornece conhecimento do passado e das coisas futuras para aqueles que fizessem um pacto com Satanás, tem poder de reconciliar inimigos e também de reatar amizades que foram importantes, além de conceder o amor àqueles que procuravam.

Mesmo após a impressão completa de *Os cantos de Maldoror*, naquele verão de 1869, a obra não foi distribuída nas livrarias para ser comercializada, mas sim escondida por Lacroix que se recusava a entregá-la aos livreiros. A razão disso? Intimidado com o conteúdo do texto, Lacroix temia sofrer um processo judicial por acusações de blasfêmia e obscenidade que a obra certamente provocaria, já que alguns anos antes, em 1857, Charles Baudelaire e seus editores também haviam sido denunciados, processados e condenados pela publicação de *Les fleurs du mal* (1857), “As flores do mal”, da mesma forma como aconteceu com Gustave Flaubert pela publicação de *Madame Bovary* (1856).

Para que todos pudessem evitar os tribunais franceses, Lacroix diz a Isidore Ducasse que não seria mais seu editor, mas sim seu outro sócio chamado Verboeckhoven que atuava na cidade de Bruxelas, na Bélgica⁴, com quem Isidore Ducasse, a partir daquele momento, deveria passar a fazer negócios. Aceitadas as condições, Lacroix assegurou que a obra seria distribuída e vendida clandestinamente na França, como normalmente era feito com outros escritores considerados polêmicos em suas cidades de origem (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Algum tempo depois, após a distribuição da obra na Bélgica, uma nota sobre os *Cantos* foi divulgada no *Bulletin trimestriel des publications défendues en France: impreimeés à l'étranger: n° 7*, um periódico que continha publicações proibidas na França, publicado em outubro de 1869 por Auguste Poulet-Malassis, célebre editor de Baudelaire. A função desse informativo era a de atrair leitores para livros difíceis de serem encontrados ou que não estavam mais à venda em outros lugares. Eis o que declarava a nota:

Não há mais maniqueus, dizia Pangloss – Há um: eu, respondia Martin. O autor deste livro não é de uma espécie menos rara. Como Baudelaire, como Flaubert, ele acredita que a expressão poética do Mal implica o mais vivo apetite do Bem, a mais alta moralidade. O senhor Isidore Ducasse (tivemos a curiosidade de conhecer seu nome) fez mal em não imprimir em França os Cantos de Maldoror. O sacramento da Sexta Câmara não lhe teria faltado (POULET-MALASSIS, 1869 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 20).

O comentário breve de Auguste Poulet-Malassis sobre a obra obedece à perspectiva de um editor de publicações censuradas, comparando Lautréamont a Baudelaire, a Flaubert, querendo torná-lo atraente e aceitável aos leitores. Foi o próprio autor que teria fornecido a pista sobre a possível censura, em uma carta escrita em 1869 a um editor, provavelmente Verboeckhoven, (descoberta depois em um exemplar da edição original dos *Cantos* pertencente à biblioteca de Auguste Poulet-Malassis e publicada por Léon Genonceaux na edição do livro

⁴ “Lacroix & Verboeckhoven” era uma empresa que atuava na França e na Bélgica, com duplo nome e dupla sede.

de 1890 dos *Cantos*, mais de vinte anos depois). O “sacramento da Sexta Câmara” citado na carta, refere-se a uma possível condenação que o autor sofreria pelo tribunal de censura caso viesse publicar a obra na França (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Paris, 23 de outubro. – Permita-me, em primeiro lugar, explicar-lhe minha situação. Cantei o mal como o fizeram Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturalmente, exagerei um pouco o diapasão, para criar algo novo, no sentido dessa literatura sublime que canta o desespero apenas para oprimir o leitor, e fazê-lo desejar o bem como remédio. Assim pois, é sempre, no fim das contas, o bem que se canta, apenas por um método mais filosófico e menos ingênuo que a antiga escola, da qual Vitor Hugo e alguns outros são os únicos representantes vivos. Venda eu não o impeço: o que devo fazer para tal? Apresente suas condições. O que eu desejaria é que a divulgação seja feita junto aos principais críticos. Só eles julgarão, em primeira instância, o começo de uma publicação que só verá seu fim, evidentemente, mais tarde, quando eu tiver visto o meu, pois, a moral do fim ainda não está pronta. E, contudo, já existe uma imensa dor a cada página. Será isso o mal? Não, com certeza. Eu lhe serei reconhecido, pois, se a crítica for favorável, poderei, nas edições seguintes, suprimir alguns trechos demasiados fortes. Assim, o desejo, acima de tudo, é ser julgado pela crítica, e, uma vez conhecido, isso caminhará sozinho. A suas ordens (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 332).

A hipótese que mais faz sentido é a de que Isidore Ducasse tentou negociar com Auguste Poulet-Malassis para que este pudesse comercializar a edição dos *Cantos*, até então abandonada no depósito de Lacroix e Verboeckhoven. A carta escrita por Isidore Ducasse ao editor, revela certas contradições. A primeira é a de um autor que invoca o ódio do leitor desde as primeiras páginas de sua obra e que, ao mesmo tempo, entrega seu julgamento aos jornalistas. A segunda é a de que “no interior do próprio texto em que esse desejo é enunciado: os críticos julgaram ‘em última instância’, dirão a última palavra acerca de uma obra cuja ‘moral’ só poderá ser feita mais tarde” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 18).

Essas contradições se explicam por uma composição irônica de dois personagens distintos: o indivíduo Isidore Ducasse, movido pela necessidade de convencer seu editor e seu pai da boa direção de sua carreira como escritor, como escreve “em outra carta, endereçada ao banqueiro Darasse, no dia 22 de maio de 1869, na qual revela essa preocupação” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 18) e o artista Lautréamont, “consciente da impossibilidade de ser compreendido e julgado pela crítica do seu tempo” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 18).

Lautréamont não teria cantado o mal como teriam feito seus antecessores. O exagero ao qual Isidore Ducasse se refere na carta ao editor Verboeckhoven ultrapassa toda e qualquer medida. A prova era de que a crítica da época, que não havia duvidado da importância dos autores citados por Isidore Ducasse, colocava em dúvida a sobrevivência de sua obra

(PERRONE-MOISÉS, 1973). Uma resenha escrita por Charles Asselineau foi veiculada no *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, em maio de 1870, afirmando:

Este volume impresso em Bruxelas foi, asseguram-nos, publicado em pequena tiragem e suprimido em seguida pelo autor que dissimulou seu verdadeiro nome sob um pseudônimo. Ele ocupará um lugar entre as singularidades bibliográficas; sem nenhum prefácio, uma série de visões e de reflexões em estilo bizarro, uma espécie de Apocalipse cujo sentido seria inútil procurar. Será brincadeira? O escritor tem um ar muito sério, e nada mais lúgubre do que os quadros que ele coloca sob os olhos de seus leitores. [...] Se falamos dessa produção estranha, é que ela ficará, sem dúvida, desconhecida na França (ASSELINEAU, 1870 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 21).

No início do ano de 1870, enquanto seu livro continuava sendo distribuído clandestinamente na Bélgica, Isidore Ducasse passou a trabalhar em um novo texto intitulado *Poésies I e Poésies II*, considerado um “prefácio para um livro futuro”, uma vez que não chegou a ser concluído. Trata-se de uma publicação editada em cadernos, em ordem numérica, constituída de fascículos, completamente oposta aos *Cantos*. As duas brochuras foram editadas e distribuídas pela editora parisiense *Librairie Gabrie, Balitout, Questroy et Cie*, sendo o primeiro fascículo impresso em abril e o segundo em junho de 1870, desta vez assinados com seu verdadeiro nome, ao invés do pseudônimo. Não consta nesse período que ele tenha frequentado qualquer tipo de grupo, meio literário ou artístico (prática comum entre os artistas da época), já que não há registros ou menções a seu nome por nenhum dos seus contemporâneos.

Em 19 de julho de 1870, Napoleão III declarou guerra à Prússia. A cidade de Paris foi sitiada no dia 19 de setembro pelos alemães. Em novembro, Isidore Ducasse ficou doente, de acordo com as informações do proprietário e gerente do hotel em que estava hospedado, seria algum tipo de febre letal, mas não há comprovação. Alguns dias depois, na manhã do dia 24 de novembro de 1870, às 8 da manhã, Isidore Ducasse aos 24 anos morre em seu hotel sob circunstâncias desconhecidas. Todos os seus pertences se perderam. Em *Poesias*, ele já havia declarado: “Não deixarei memórias”, e como tal a vida do criador de *Os cantos de Maldoror* permanece até hoje em grande parte sem outras informações.

A descoberta póstuma da obra de Lautréamont foi algo inesperado, já que só existiam poucos exemplares dos *Cantos* e um único de *Poesias*, que se encontrava na *Bibliothèque Nationale* de Paris. No ano de 1874, o estoque de livros de Albert Lacroix havia sido vendido para outro editor belga chamado Jean-Baptiste Rozez (colocando os *Cantos* à venda, mas com uma nova capa) que deu no ano de 1885 um exemplar ao jovem belga Max Waller (diretor da

revista de arte e literatura *La jeune Belgique*) que publica um extrato dos *Cantos* fazendo com que a obra caísse nas mãos dos escritores franceses Joris-Karl Huysmans e Léon Bloy.

Em setembro de 1890, Léon Bloy (escritor controverso de inspiração religiosa) publicou um artigo sobre Lautréamont intitulado *Le cabanon de prométhée*, pela *Belluaries et Porchers*. Nesse mesmo ano, em suas pesquisas Léon Genonceaux encontra e divulga duas cartas de Isidore Ducasse em *Préface à l'édition des Chants de Maldoror*. Em fevereiro do ano de 1891, Rémy de Gourmont publica *La littérature: Maldoror*, pela *Mercure de France*, fazendo com que a obra chegasse a Alfred Jarry, que, por sua vez, apresentou-a a Léon Paul Fargue, e este a Valery Larbaud, que publicou em fevereiro de 1914 *Les poésies d'Isidore Ducasse* pela *Phalange*. Foi durante esse período que os simbolistas, decadentistas e vanguardistas passaram a conhecer a obra de Lautréamont.

Após a Primeira Guerra Mundial (ocorrida entre 1914 e 1918), *Poésies I e Poésies II* é encontrado por Philippe Soupault na *Bibliothèque Nationale* da França e recolocado em um novo círculo de leituras, desta vez pelos surrealistas. André Breton tira cópia desse único exemplar e publica-o na revista *Littérature* em 1919. Logo depois descobre os *Cantos*. Impressionado pela complexidade e teor da obra, designa a Lautréamont o título máximo de precursor dos surrealistas. Para André Breton, não bastava canonizá-lo entre os escritores já consagrados da literatura, aliás, isso era algo que ele declaradamente não aceitava. Havia, de fato, a necessidade de “deuzificar” Lautréamont, separá-lo dos demais e não o colocar ao lado de nenhum outro escritor. Mas isso não acabou se firmando. Hoje, na literatura, Lautréamont é situado, por grande parte dos críticos literários franceses, ao lado de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, além, claro, de Stéphane Mallarmé.

Muitos foram os aspectos que contribuíram para a criação contraproducente do mito em torno de Lautréamont pelos surrealistas. Entre eles, os fatores estéticos (através da descoberta da escrita automática nos *Cantos*), os fatores ideológicos (a afirmação em *Poesias* de que: “A poesia deve ser feita por todos. Não por um” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 311), sobretudo aos ataques à religião, à família, à burguesia) e os fatores pessoais (identificação dos surrealistas com a figura de Isidore Ducasse, em sua revolta, mistério e ocultismo). Se, por um lado, os surrealistas atraíram a atenção dos leitores e dos críticos para as obras (*Cantos* e *Poesias*), por outro, prejudicaram o conhecimento da obra por meio da mistificação. O mito em torno de Isidore Ducasse acabou, de certo modo, muito mais obscurecendo a obra do que a iluminando, deixando para segundo plano a relevância do seu texto (PERRONE-MOISÉS, 1973).

A ideia de que ele era um autor intocável, de que seu texto não podia ser suscetível a análises, de que sua obra não poderia ser popularizada, foi retomada diversas vezes por André

Breton. Em uma dessas declarações, afirmou que a “questão Lautréamont” não poderia ser levantada publicamente, comparando aqueles que se ocupavam ou que tinham extenso conhecimento sobre literatura (eruditos, cultos, doutrinados) a porcos imundos, sórdidos. Como os surrealistas, que defendiam o ideal marxista e que queriam, como Lautréamont, “uma poesia feita por todos”, recusavam que ela fosse feita *para* todos? Por mais que seu texto fosse considerado hermético, sua obra não poderia pertencer de forma exclusiva a nenhum grupo. Fazer isso seria isolá-lo, torná-lo não-público. Pelo contrário, a favor da literatura, Lautréamont deveria ser acessível a todos (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Os *Cantos* ameaçavam bem mais que à literatura, colocavam em perigo a defesa das bases éticas e morais da sociedade do século XIX por meio de sua linguagem literária, o que fez de Lautréamont um poeta marginalizado. Seu texto se apresentava como uma provocação. Por esse motivo, sua obra foi posta à margem para que não pudesse ameaçar a ética, a integridade moral e espiritual que as pessoas tinham em comum, uma vez que passavam a serem duplamente atingidas pelo irracionalismo e pela insolência religiosa de Lautréamont. A obra representava uma ameaça às tradições convencionais da época, um objeto em oposição à preservação de um sistema de valores já estabelecidos (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Para muitos, a interferência de Lautréamont sobre a literatura francesa do fim do século XIX foi praticamente inexistente, como observaram Edouard Dujardin e André Gide em 1925. Se por um lado, Paul Valéry mal o reconhecia, e Maeterlinck, juntamente com René Lalou, consideravam-no ilegível, por outro, Valéry Larbaud achava-o indispensável, tanto que fez uma avaliação crítica às análises até então realizadas sobre a obra de Lautréamont, escrevendo em *Les poésies d’Isidore Ducasse*, pela *La Phalange*, em fevereiro de 1914:

Os *Cantos de Maldoror* são um de nossos pequenos clássicos. Pouco importa que o grande público os ignore e que os manuais não os mencionem ainda (isso virá um dia). Basta que para muitos escritores que representam atualmente a alta tradição francesa, isto é, para os sucessores do simbolismo, eles tenham sido, um dos livros *excitadores* [...] a obra cuja lição é clara e útil: tudo dizer e tudo ousar. (A crítica) fez pior do que negligenciá-lo. Ela parece só se ter ocupado dele para aumentar a incerteza e a obscuridade que cercam sua obra (LARBAUD, 1914 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 29, grifo do autor).

A crítica do século XIX, tradicionalista, impressionista e simbolista, não estava preparada para encarar Maldoror. Para os impressionistas, a obra de Lautréamont mais irritava do que agradava; para os simbolistas, a obra de Lautréamont, assim como a de Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, não correspondia aos seus ideais estéticos. Os *Cantos* foram julgados, por

grande parte dos críticos, como irracionais, moralmente tóxicos aos costumes da época e esteticamente inaceitável para os padrões canônicos da literatura tradicional (PERRONE-MOISÉS, 1973). Antes mesmo do uso metafórico da denominação “vanguarda”, para se referir aos movimentos artísticos do século XX, Lautréamont, assim como Mallarmé e Rimbaud, estava à frente do seu tempo.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1973, p. 35), “a linguagem é o lugar de risco para a lógica oficial, porque ao explorá-la, pode-se desmistificar as falhas de seu próprio sistema, [...] onde são postos em questão o homem e a sociedade”. No livro *História da loucura na Idade Clássica*, escrito em 1972, Michel Foucault apresenta os mecanismos de como a sociedade isolava aquilo que eles consideravam como loucura. Na obra, o autor faz uma análise das modificações dos discursos sobre loucura através do tempo.

Para a sociedade do século XIX, essa comprovação clínica com relação ao que era ou não loucura era bastante funcional, caracterizava-se como loucura tudo aquilo que agia ou pensava de forma diferente daquilo que era considerado normal. Para Michel Foucault, na sociedade, a loucura é estabelecida pelo “desvio” da linguagem, em uma diferença com relação a linguagem considerada ideal (normal). Com relação à literatura, seria suficiente apenas que um texto escapasse da estética literária vigente ou que não fosse reconhecido pela sociedade para este que fosse imediatamente acusado de delirante, desprovido de razão, isto é, associado à loucura (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Os *Cantos* de Lautréamont, candidato à censura pela Sexta Câmara do Segundo Império francês, transgredia os tabus morais (sexuais) daquela sociedade, dando a eles provas abertas de desrazão. A experiência de Sade, assim como a de Sacher-Masoch, com relação a essa censura moral, política e religiosa é exemplarmente elucidativa (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Do mesmo modo como Lautréamont, muitos outros escritores tinham exaltado o mal e ofendido a Deus. Porque então sua obra era considerada mais subversiva do que as outras? A desrazão dos *Cantos* não aparecia apenas nos temas narrativos, mas no seu discurso que se esquivava das regras da razão literária munidas do racionalismo cartesiano clássico que o romantismo francês pouco afetou estruturalmente, e que foi inovador apenas nos temas, respeitando as normas da estética anterior (salvo alguns, como o caso do poeta francês Gérard de Nerval (1808-1855), que, assim como Lautréamont, foi condenado por grande parte da sociedade e críticos da época com a insígnia da loucura) (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Em 1946, Antonin Artaud, escreve uma carta sobre Lautréamont intitulada *Lettre sur Lautréamont*, que foi posteriormente publicada em uma edição especial na revista *Cahiers du Sud*, e tempos depois, em 1947, escolhida para fazer parte do seu último livro intitulado *Suppôts*

et Supplications. No fragmento a seguir, verifica-se a perceptibilidade viva e, ao mesmo tempo, poeticamente agressiva com que Antonin Artaud desprestigia o jogo da crítica, de quem, do mesmo modo, sofreu acusações duras de loucura:

Mas por que imunda puta de imbecilidade enraizada ouvi dizer um dia que se o conde de Lautréamont não tivesse morrido aos vinte e quatro anos, no começo de sua existência, ele também teria sido internado, como Nietzsche, Van Gogh e o pobre Gérard Nerval? E isso porque, se a atitude de Maldoror é aceitável num livro, ela só o é depois da morte do poeta e cem anos depois, quando os explosivos adstringentes do coração víride do poeta tiveram tempo para se acalmar. Pois, em vida, eles são fortes demais. Foi assim que fecharam a boca de Baudelaire, de Edgar Poe, de Gérard Nerval e do conde impensável de Lautréamont. Porque tiveram medo que sua poesia saísse dos livros e derrubasse a realidade. [...] E fecharam a boca do jovem Lautréamont para acabar imediatamente com aquela agressividade afluyente de um coração que a vida cotidiana catastroficamente indis põe, e que teria acabado por levar a toda parte a cínica e insólita cautela de seus incansáveis dilaceramentos (ARTAUD, 1946 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1973, p 41).

Acreditou-se, equivocadamente, por muito tempo, em uma racionalidade natural da linguagem e do homem, sem anormalidades, sem monstruosidades, sem falhas. Essa lógica natural, por sua vez, resultou na defesa de uma estruturação de regras sistemáticas e organizadas pela sociedade. Lautréamont, por meio de sua obra, ameaça essa racionalidade normatizada ao explorar a irracionalidade da linguagem (ao atravessar os limites pré-estabelecidos), desestruturando as instituições e os parâmetros referenciais da época, afligindo os critérios da prosa e da poesia, levando até o limite a racionalidade da desrazão e a desrazão da racionalidade (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Se antes dos surrealistas, a obra de Lautréamont havia sido praticamente ignorada e esquecida, agora tornava-se indispensável para muitos autores, como: André Malraux, André Gide, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Octavio Paz, Le Clézio, Marcelin Pleynet, Julia Kristeva, Walter Benjamin. Contudo, apesar das diversas análises feitas a seu favor, Lautréamont foi, do mesmo modo, duramente criticado por Jean Paul Sartre, ironizado por Albert Camus e desvalorizado por György Lukács. No capítulo intitulado “Lautréamont e a banalidade”, do livro *O homem revoltado* (2001), escrito em 1951, ensaio filosófico que analisa o conceito da revolta de um ponto de vista histórico (com base nas obras de autores como Sade, Rimbaud, Nietzsche, entre outros), Albert Camus afirmava que:

Lautréamont demonstra que o desejo de parecer fica também escamoteado, no caso do revoltado, pela vontade de banalidade. [...] As blasfêmias e o conformismo de Lautréamont ilustram igualmente essa infeliz contradição

que no seu caso resolve-se na vontade de não ser nada. [...] Com Lautréamont, compreende-se que a revolta é adolescente. [...] Os *Chants de Maldoror* [Cantos de Maldoror] são obra de um estudante quase genial; o seu aspecto patético surge justamente das contradições de um coração de criança voltado contra a criação e contra si mesmo. Como o Rimbaud das *Illuminations* (Iluminações), lançado contra os limites do mundo, o poeta prefere ficar com o apocalipse e a destruição a aceitar a regra impossível que (faz ser o que é, num mundo como ele é. [...] Maldoror, segundo os seus próprios termos, aceitou a vida como uma ferida, proibindo o suicídio de curar a cicatriz [...] Mas a obra de Lautréamont fala de um drama mais profundo. Parece, efetivamente, que essa solidão lhe era insuportável e que, insurgindo-se contra a criação, ele tenha desejado destruir os seus limites. [...] Os *Chants* são verdadeiras litânias do mal. [...] Ele não quis construir uma imagem espetacular do rebelde ou do dândi diante da criação, mas sim confundir o homem e o mundo na mesma aniquilação. Investiu contra a própria fronteira que separa o homem do universo. A liberdade total, a do crime em particular, implica a destruição das fronteiras humanas. [...] Encontra-se em Lautréamont essa recusa da consciência racional, esse retorno ao elementar, que é uma das marcas das civilizações em revolta contra si mesmas. Não se trata mais de parecer, por um esforço obstinado da consciência, mas sim de não mais existir como consciência (CAMUS, 2001, p. 104-107, grifo do autor).

Conformismo? Vontade de não ser nada? Quase genial? A leitura de Albert Camus se realiza em partes. Ora assertivas, ora contestatórias em alguns casos. Lautréamont não é apenas um adolescente revoltado que blasfema contra Deus, aliás, demonstra ser bem mais que isso. Em sua interpretação filosófico-existencialista, Albert Camus considera os *Cantos* uma revolta nihilista que tende para a ruína e o aniquilamento da consciência e do ser. Diante dessas declarações, Leyla Perrone-Moisés dispôs da seguinte consideração:

Assim, a consciência de Lautréamont, negada por Camus, não é a consciência do filósofo que se transforma em homem de ação, mas a lucidez do escritor que joga com a linguagem desses conceitos e valores. É uma lucidez anarquista, porque a linguagem poética é sempre anarquista, terrorista, sofista, com relação ao discurso lógico. A consciência de Lautréamont é a vigilância exercida contra as armadilhas da linguagem, sua recusa do sono é a rejeição do torpor de um estilo literário gasto pela repetição e sobretudo pelo compromisso inaceitável com o discurso ideológico da lógica racionalista (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 49).

Conforme Leyla Perrone-Moisés (1973, p. 49), Albert Camus “confunde o ser do escritor, com o ser do indivíduo na existência”. O filósofo, como crítico existencialista, “transfere para a vida os problemas literários, como se a obra saísse da vida e a ela se aplicasse”. Albert Camus não observa que os problemas na obra de Lautréamont não são os da existência, mas os da linguagem. Ao escrever os *Cantos*, Lautréamont desmistifica a linguagem da moral cristã e da literatura romântica, evidenciando seus esgotamentos. Sua narrativa, nesse caso,

obedece a uma outra lógica, “os *Cantos* correspondem ao momento nietszschiano da morte de Deus e da destruição necessária. [...] Não [...] a destruição do significado, mas do significante. Essa é a diferença entre a linguagem filosófica e a linguagem poética” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 49).

Quando se tem a escritura como meio, o escritor não trabalha com o significado, seu combate acontece na própria escritura. Sua ação sobre a realidade nunca é de forma direta, ela se realiza por homologia e por repercussão, isto é, se concretiza por meio das semelhanças entre estruturas diferentes que não possuem a mesma função e, ao mesmo tempo, como eco, como reescrita duplicada. A lógica estabelecida dos *Cantos* não era a mesma que o cânone literário aceitava. Lautréamont é testemunha da falência do cristianismo ocidental burguês do século XIX era repleto de contradições e que dava margem a muitas críticas (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Ao criar sua obra, Lautréamont compreendeu como poucos que fazer literatura era escrever contra toda e qualquer ordem estabelecida, ao utilizar a palavra através da linguagem como escrita do avesso, do desvio, da transgressão (WILLER, 2014). Como visto, ao decorrer deste capítulo, a obra de Lautréamont manifestava, desde a sua primeira publicação, um problema e um profundo mal-estar para toda a crítica literária. As perplexidades, os extravios, os impasses se encontram diante daqueles que analisam a obra que afronta todas as abordagens, todas as interpretações, todos os métodos de análise, forçando àquele que analisa recomencar a rever tudo que concluiu. Trata-se, portanto, de uma obra que põe em questão o próprio conceito de literatura e que força a crítica literária, ao mesmo tempo, a rever a sua função, desbaratando os explicadores e rejeitando os juizes (PERRONE-MOISÉS, 1973).

3 A EXPERIÊNCIA-LIMITE DOS CANTOS

A experiência-limite, na perspectiva desta dissertação, assim como os termos: desvio, fragmentação, não-linearidade, dualismo, duplo, movimento, metamorfose, isto é, toda palavra e expressão que indica mudança de um estado para outro está correlacionada ao conceito de *devir*. Como base teórica, para a análise e a problematização dos *Cantos* de Lautréamont, a concepção de *devir*, nesta análise, baseia-se nos pressupostos do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso (544-484 a.C.) e, por consequência, no desdobramento do conceito por parte dos filósofos Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Gilles Deleuze (1925-1995).

Afirma-se que Heráclito escreveu uma espécie de tratado chamado *Peri phýseōs*, “Sobre a natureza”, que se perdeu através do tempo, restando apenas fragmentos encontrados por meio de materiais doxográficos, citações e testemunhos referidos por pesquisadores póstumos dessa obra. Ao filósofo, é atribuído o famoso fragmento *panta rhei [os potamòs]*, traduzido de modo literal: “tudo flui [como um rio]”. De acordo com essa perspectiva, todas as coisas mudam sem se interromperem, o que temos diante de nós em dado momento é diferente do que foi há pouco e do que será depois. Tal como seus contemporâneos pré-socráticos, Heráclito buscou compreender a multiplicidade do real, mas, ao contrário deles, não rejeitava as contradições ou as impossibilidades, buscando apreender a realidade na sua mudança, isto é, no seu *devir*.

Segundo Heráclito, *devir* significa as mudanças pelas quais as coisas passam e se transformam continuamente, alteração permanente pela qual todas as coisas se constroem e se dissolvem em outras coisas através do tempo. “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 2002, p. 205, fragmento 50), pois, na segunda vez, o indivíduo e o rio já não são mais os mesmos. De acordo com o pensamento de Heráclito, o *ser* não é estático e sim móvel, múltiplo, não no sentido de que existe apenas a multiplicidade das coisas, mas de que o *ser* é múltiplo por estar sempre sendo constituído de aversões internas. O que mantém o fluxo do movimento não é o simples surgimento de novos seres, mas a luta dos contrários. O *devir* se contrapõe à noção de *ser* imóvel, uno, total de Parmênides, estabelecendo a mutabilidade transitória das coisas.

Em Heráclito, a única coisa que permanece na realidade, por detrás de toda determinação, explicação, definição, é a eterna mudança. Segundo esse ponto de vista, não existe essência nas coisas. Todo *devir*, todo movimento, nasce do conflito entre os opostos, em nome da harmonia, avança por todo tempo se modificando.

O filósofo, também pré-socrático, Parmênides de Eléia (540-470 a.C.) criticou com veemência a filosofia heraclitiana, contrapondo-a com a imobilidade do *ser*. Assim, em nome

da razão, Parmênides recusava as sensações, os afetos. Considerava absurdo e impensável algo *ser* e *não-ser* ao mesmo tempo. À contradição opõe o princípio de que “o *ser* é” e o “*não-ser* não é”, o *não-ser* é racionalmente ilógico (tal máxima foi chamada mais tarde pelos lógicos de “princípio de identidade” e de “não-contradição”). As duas vias, de acordo com seu pensamento, são antíteses inconciliáveis. O *ser* é uma totalidade estática, o movimento e a mudança do *devir* condições impossíveis, portanto, falsas.

Para Platão (428/427-348/347 a.C.), o *devir* refere-se às coisas no mundo enquanto cópias, uma imitação ilusória do mundo e das ideias, reprodução imperfeita dessa origem, ou seja, o mundo sensível, acessível aos sentimentos, é um mundo que não corresponde à realidade, sombra do mundo das ideias considerado verdadeiro. Buscando determinar de modo preciso a posição estabelecida pelo pensamento de Heráclito, que afirma a pluralidade do *ser*, e a posição de Parmênides, para qual o *ser* é estável, Platão resolve, dando a solução, ao distinguir: o “mundo inteligível” das ideias, ao *ser* de Parmênides, e o “mundo sensível” dos fenômenos, ao *devir* de Heráclito. De acordo com Parmênides e Platão, o *devir*, o movimento, a mudança só existe no mundo sensível da desrazão, no qual toda percepção atribuída por meio dos sentidos torna-se falsa. Só o mundo inteligível das ideias, da razão, condiz com a verdade. Eis o limite, a lei que o *devir* de Heráclito transgride.

O percurso desta investigação está segmentado em partes menores, dividindo-se em sessões secundárias, tópicos e subtópicos. Este capítulo percorre pela análise: 1) dos elementos da narrativa: estrutura, gênero, autor, narrador, leitor, enredo, conflito, personagem, tempo, espaço, ambiente; 2) da estética do grotesco; 3) dos fluxos temáticos; 4) da intertextualidade (plágio, paródia, ou seja, criações de textos a partir de outros textos pré-existentes), características que buscam evidenciar a forma como o autor dos *Cantos* se utiliza da palavra literária para criar, dentro de uma proposta-limite, uma obra em *devir*.

3.1 Elementos da narrativa: decomposição dos *Cantos*

Assim como Mallarmé (1842-1898), e posteriormente Borges (1899-1986), Jabès (1912-1991), Lautréamont parecia querer comportar nos *Cantos* tudo aquilo que fosse literário, produzir um “livro total” (real ou metafórico) que pudesse abarcar toda literatura, um livro que tivesse a soma de todos os livros. Na concepção do “livro total” de Mallarmé (que não chegou a ser publicado), a estrutura de sentenças e palavras permitiria todas as alterações possíveis em um número variado de combinações. Tal livro, móvel e aberto, estaria em contínua fusão com o mundo, apresentando-se sempre com uma nova aparência. Sua função não seria a de

reproduzir o que há no mundo, mas de produzir novos mundos, novos complementos, novas formas autônomas, além das que já existem. Uma descrição muito próxima da narrativa dos *Cantos* de Lautréamont. Há, conseqüentemente, nos *Cantos*, um jogo literário no qual o *devoir* exerce uma função determinante na construção da narrativa da obra.

O *devoir* na obra de Lautréamont encontra-se no desvio, na transgressão dos modelos convencionais da linguagem, na negação de um centro ou fundamento que coloca em ordem as possibilidades de representação, sejam elas quais forem. A medida, o limite, afirma-se na desobediência, na contravenção, na violação da lei, que se revela no *devoir*. Todo *devoir* é, portanto, fora-da-lei. A literatura de Lautréamont não segue regras, sua escrita encontra-se à margem, no limite de toda e qualquer experiência literária do século XIX.

Neste subcapítulo, busca-se evidenciar por meio de análise, a forma, a organização e a composição estética dos *Cantos*, a fim de demonstrar o *devoir* que ele produz. A estruturação do livro é marcada por uma narrativa composta por seis (6) canções, divididas em sessenta (60) estrofes, sendo: o primeiro canto (1C), contendo 14 estrofes; o segundo canto (2C), com 16 estrofes; o terceiro canto (3C), com 5 estrofes; o quarto canto (4C), com 8 estrofes; o quinto canto (5C), com 7 estrofes; o sexto e último canto (6C), com 10 estrofes numeradas com algarismos romanos a partir da terceira estrofe. Todas as canções são concluídas com o anúncio do fim da canção, por exemplo: “Tu, jovem, não se desespera; pois tens um amigo no vampiro, apesar da tua opinião contrária. Contando Dazet, terá dois amigos! FIM DO CANTO PRIMEIRO” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 106). As estrofes não foram numeradas originalmente, mas apenas separadas por linhas (um pequeno traço entre o final e o início de cada estrofe).

Com relação ao número total de canções dos *Cantos*, o número seis (6), dividido em duas partes iguais (três e três), forma dois triângulos contrapostos, representando o encontro dos elementos opostos, céu e terra. Número antagônico, do mal e bem, da confusão e ordem, da aversão e sedução, do vício e virtude, da atração dos sexos e da beleza. Simboliza, ademais, todos os problemas, desacordos, divergências de ideias, oposições, inconformidades, revoltas, cisões, diferenças. No livro do Apocalipse é referenciado como número do pecado, da transgressão das regras religiosas. Referências constantes nos *Cantos*.

Ainda, de acordo com a simbologia, o número seis (selo de Salomão) marca a oposição entre Criador e criatura em um equilíbrio indefinido, uma posição que não é necessariamente de contradição, mas que vem a ser a origem de todas as ambivalências do seis, que reúne dois complexos de atividades ternárias. Podendo se inclinar tanto para o bem quanto para o mal, na direção da união com Deus ou na direção contrária. Número dos dons recíprocos e dos

antagonismos, do destino místico, da prova entre o bem e o mal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Em outras edições da obra, grande parte dos editores passaram a optar pela numeração no início de cada estrofe para que o leitor pudesse, de certa maneira, localizar (no decorrer da leitura dos longos parágrafos) trechos da narrativa. Acredita-se que a proposta inicial publicada em 1869 sem as indicações numéricas (a não ser na sexta e última canção), teria sido criada de forma proposital. Sem controle da leitura, o leitor, não habituado com a proposta da obra, sentir-se-ia desorientado, perdido em meio as páginas. A escolha de numerar as estrofes eliminou esse artifício, desconsiderando as significações que poderiam ser atribuídas pelos leitores.

Cada estrofe surge aparentemente como um episódio isolado, fragmentado (como intervalos em uma descontinuação suspensa), mas que, ao final da leitura, percebe-se que se relacionam para formar no fim e tudo o todo da obra. Com raras exceções, a maioria das estrofes consistem em um único e longo parágrafo, isto é, sem quebra e sem mudança de linha, algo não convencional para a época. Trata-se de uma fragmentação narrativa de episódios (distribuídos em estrofes ao longo da obra) composta pelos limites da linguagem literária.

As três cenas teatrais que existiam e que foram organizadas em sequências na primeira versão do *Primeiro canto* são alteradas na versão definitiva da obra completa pelo escritor. Antes, na primeira versão, precisamente a partir da décima primeira estrofe (11E), as marcações dos nomes dos personagens eram em letras garrafais. Nela, era possível identificar o nome dos personagens. Na primeira (1ª) cena: MÃE, PAI, MENINO, MALDOROR, VOZ (personagem nomeado apenas por “voz”). Na segunda (2ª) cena, no diálogo do cemitério: MALDOROR, COVEIRO. Na terceira (3ª) cena, em outro diálogo: MALDOROR, DAZET. Já na versão definitiva e completa dos *Cantos*, os diálogos passaram a se iniciar com as descrições de cenas e a serem marcados somente por travessões, sem nomear aquele que fala. Para qual propósito tais elementos foram excluídos do texto? Ao fazer isso, o autor buscou desestabilizar a lógica dos modelos tradicionais e dos diálogos característico dos teatros clássicos que identificam os personagens, confundindo o leitor, ao não identificar os que ali atuam na obra.

Existem dois cortes categóricos na obra. O primeiro (1º) ocorre entre o primeiro e os outros cinco cantos, devido às circunstâncias da primeira publicação isolada do *primeiro canto* (1C) em 1868, cujo autor optou pelo anonimato, e que na versão definitiva de 1869 sofre alterações cruciais no texto. O segundo (2º) ocorre entre os primeiros cinco cantos e o sexto canto final. Existe certa diferença entre as duas partes. O sexto canto (6C) (dividido em 10 estrofes e numerado em algarismos romanos a partir da terceira estrofe) aparece como um “pequeno romance” dentro da obra, suas estrofes seguem uma sequência lógica, cronológica,

enquanto que do primeiro (1C) ao quinto canto (5C) a narrativa é fragmentada, salteada, não-linear, ou seja, é marcada pelos cortes, pelas rupturas do tempo e do espaço onde as ações são desenvolvidas. O sexto canto (6C) compõe uma mudança de gênero (dentre tantos outros que ocorrem nos *Cantos*), trata-se de um pequeno romance, definição dada pelo narrador-autor-personagem, que parodia as formas narrativas do romance no século XIX.

A forma como a obra é organizada e constituída comprova o *devoir* que ela exerce na narrativa e sob o leitor, desde a sua estruturação, nas estrofes não numeradas da primeira versão, nas adulterações feitas entre a primeira e a última versão do primeiro canto, da cisão das canções no imo da obra, na não-linearidade cronológica em grande parte do texto, na alusão ao número seis (6), referente à quantidade de canções, que configura a relação entre os opostos, dando a ideia de que o livro e sua composição estão sempre se alterando.

3.1.1 Uma diferenciação: o *devoir-gênero* dos *Cantos*

Desde Platão e Aristóteles, passando pela Idade Média ao Renascimento, o gênero, enquanto classificação da narrativa literária, foi por muito tempo considerado uma categoria imutável que valorizava a obra pela obediência às leis fixas de estruturação. Somente a partir da segunda metade do século XVIII, com o movimento pré-romântico alemão, as ideias de variação dos gêneros passaram a ganhar mais amplitude. A ideia do poeta como espécie de entidade, cujo eu-poético irrompe intempestivamente a poesia, leva à valorização individual e independente de cada obra, condenando qualquer tipo de classificação da literatura.

A narrativa dos *Cantos*, em pleno século XIX, não se limitava a um único estilo de gênero. Sua escrita ora *narrativa* (correspondente ao épico, à epopeia, à prosa de ficção, à fábula, ao conto, ao romance), ora *argumentativa* (constituída por tratados, acertos, pactos), ora *contemplativa* (de caráter ensaístico, filosófico, religioso), ora *dramática* (marcada por texto teatral); ora *informativa* (concebida por livros científicos, enciclopédias, instruções de diversas artes, relatórios e catalogações de várias espécies, artigos de jornal, com a simples finalidade de informar), constitui uma combinação de textos, isto é, passa por um *devoir-gênero* que se alterna, deslocando-se por entre várias camadas narrativas. Como então classificá-la, uma vez que sua composição, conteúdo e forma não carrega em si uma única definição?

O livro se intitula “Cantos”, mas o conteúdo reproduzido não condiz com a noção tradicional do termo que vem da poesia épica, fundamentada, via de regra, por normas fixas de metrificação e organização estrófica. Diferentemente da forma tradicional que se tem do termo, as pausas entre as estrofes dos *Cantos* não configuram uma interrupção lógica ou

necessariamente rítmica, comuns ao gênero. Do mesmo modo ocorre no livro *Poesias I* e *Poesias II* que se intitulam “Poesias”, mas que na verdade formam um conjunto de máximas, de aforismos, indo em direção contrária ao conceito estabelecido pela tradição literária.

Os *Cantos* seriam, ao mesmo tempo, uma prosa poética e um poema em prosa. Apesar de os termos terem denominações atuais, tal expressão já existia no século V a.C. A fusão de gêneros esteve presente na Idade Média, na linguagem bíblica, nos sermões, etc. A designação do termo *prose poétique* foi atribuída por Minturno em *L'arte poética* (1564), século XVI. Contudo, foi no final do século XVIII e início do século XIX que a *prosa poética*, através dos românticos, simbolistas, vanguardistas, ganhou maior visibilidade (MOISÉS, 2014).

Os termos prosa poética e poema em prosa possuem significações diferentes. Na *prosa poética* prevalece principalmente a prosa que dá ênfase à narrativa (seja ela qual for), uma vez que permite (durante partes ou trechos) interferir por meio dos mais variados recursos poéticos. Tal efeito submete uma perspectiva lírica ao leitor através da visão de um eu-poético. Já o *poema em prosa* trata de uma composição que forma um universo fechado, um todo completo em si, um poema, que por sua vez constitui de elementos narrativos (MOISÉS, 2014). A definição de poema em prosa aproxima-se, do mesmo modo, aos *Cantos*:

O *poema em prosa* constitui uma dualidade [...] na qual o primeiro termo diz respeito à matéria (poesia) e o segundo à forma (a disposição graficamente tradicional da prosa). De onde se manifesta *ao mesmo tempo*, uma força anárquica, destruidora, que conduz à negação das formas existentes, e uma força organizadora, que tende a construir um ‘todo’ poético. O termo poema em prosa marca essa duplicidade: quem escreve em prosa se revolta contra as convenções métricas e estilísticas; quem escreve um poema visa a criar uma forma organizada, fechada em si, subtraída ao tempo. Os dois polos estabelecem uma contínua tensão dialética, correspondente ao embate entre a “organização artística” e a “anarquia destruidora”, entre duas modalidades de “ordem”: a anarquia equivale à “ordem que se deseja fundar”, e a outra reflete a que parece existir no mundo dos seres e objetos (BECKERMAN, 1959, p. 444-449 *apud* MOISÉS, 2014, p. 356).

Há uma linha muito tênue entre as duas definições, o que coloca a narrativa de Lautréamont *entre* elas, embora, por si só, o termo prosa poética carregue consigo a marca do híbrido, do cruzamento entre os gêneros, evidentes na obra. De fato, tanto a definição do termo prosa poética quanto a de poema em prosa descreve os *Cantos*, embora seja muito mais comum grande parte dos críticos classificarem e associá-los à primeira. O termo prosa poética, recebeu maior ênfase no século XIX, especialmente na França, ao se rebelar contra a obrigatoriedade do código de escrita tradicional, e é geralmente associada aos escritores Bertrand, Baudelaire,

Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Corbière, Cros, por adotarem formas não convencionais de se fazer poesia.

Os escritores românticos propuseram a quebra dos paradigmas clássicos dos gêneros literários, mas foi o movimento de vanguarda do século XX (futurismo, cubismo, dadaísmo, expressionismo, surrealismo) que levou essa ruptura ao extremo-limite, causando uma desestruturação tão agressiva na linguagem literária que, várias vezes, torna-se impraticável determinar o que é prosa e poesia, narrativa e poema, oferecendo apenas ao leitor-crítico a noção de texto. Todavia, Lautréamont (à frente do seu tempo) apresentava uma formulação estética que marcaria decisivamente as vanguardas artísticas, a poesia moderna do século XX e muito daquilo que é produzido hoje.

Na busca pelo novo, o período moderno estabeleceu uma ruptura com a tradição clássica. Paradoxalmente, a ruptura moderna se torna *outra* tradição. A modernidade é uma *outra* tradição, uma tradição feita de interrupções. Entende-se por tradição a transmissão, de um período a outro, de: pensamentos, mitologias, histórias, religiões, culturas, formas literárias e artísticas, conceitos, etc. Ou seja, a interrupção do que é transmitido equivale à quebra da tradição, para dar lugar a uma outra transmissão que, por sua vez, passa a se tornar tradição da ruptura em seu tempo. A “tradição da ruptura” provoca não apenas a negação da tradição, mas também a tradição da própria ruptura, ao querer fundar novos conceitos (PAZ, 1984).

A vanguarda, como ruptura, interrompe a “tradição da ruptura”. A diferença é que, enquanto para os românticos a voz do poeta é a voz de todos, para os modernos, essa voz passa a não pertencer a ninguém. Assim, o poeta se mantém por detrás da voz da linguagem (que é a voz de ninguém e de todos), isto é, a voz da outridade. A modernidade, depois de negar a tradição clássica antiga, passou a recusar aquilo que ela mesma produziu. Assim sendo, ao romper consigo mesma, a modernidade acaba por estabelecer *outra* tradição, produzindo novos códigos (PAZ, 1984).

3.1.2 Autor, narrador, leitor: Ducasse, Lautréamont, Maldoror

Conforme as definições literárias, o termo *autor* não possui o mesmo significado de *narrador*. Narrador é um *ser ficcional* que pertence à estória narrada e que não compartilha necessariamente das mesmas ideias do autor, que é considerado um *ser histórico*. Na perspectiva deste trabalho, entende-se que, por meio de um pseudônimo, Isidore Ducasse, *autor-histórico*, cria Lautréamont, tornando-o, à vista disso, *autor-fictício* dos *Cantos*, uma

personificação que exerce a função na obra de autor-narrador de forma autônoma, que, às vezes, torna-se um narrador não identificado, isto é, em *devir*, sem nome, nunca o mesmo.

A palavra narrador na obra contém um duplo significado: ele indica Lautréamont como autor-narrador fictício da narrativa e, ao mesmo tempo, um narrador-personagem das canções. No início dos *Cantos*, sabe-se que quem fala é o narrador-Lautréamont. Ele se revela, na primeira estrofe (1E) da primeira canção (1C), em primeira pessoa (“eu”): “Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz como isto que lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 73).

Mais à frente, na terceira estrofe (3E), quando ele apresenta Maldoror, sabe-se quem é quem: “Darei por assentado, em poucas linhas, que Maldoror foi bom durante seus primeiros anos de vida [...] Logo reparou que havia nascido mau: fatalidade extraordinária! [...] Não era mentiroso, confessava a verdade e dizia que era cruel” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 75). O narrador-Lautréamont revela-se como personagem dentro de sua própria história, isto é, Lautréamont como autor fictício da obra, uma vez que participa do enredo sendo aquele que narra e que, ao mesmo tempo, escreve o texto: “Há quem escreva em busca de aplausos humanos [...]. Quanto a mim, faço que meu gênio sirva para pintar as delícias da crueldade!” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 75).

O narrador-Lautréamont joga com as convenções, com a verdade estabelecida pela norma literária e com as expectativas e angústias do leitor, ao se utilizar de meios não-tradicionais de identificação, de advertências em forma de orientação, conduzidas àqueles que leem a obra. Narrado em segunda pessoa (“você”), na primeira estrofe (1E) do primeiro canto (1C), o narrador inicia o texto propondo um pacto com o leitor, abordando-o diretamente, fazendo-o participar da história, em uma estreita relação entre aquele que lê e aquele que narra. Um artifício que Baudelaire também usava nas instruções de leitura de *As flores do Mal*.

Nos *Cantos*, uma ironia constante adverte aquele que lê, ao mesmo tempo, forçando-o a distanciar-se da narrativa: “Leitor, talvez queiras que eu invoque o ódio no começo desta obra!” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 74). “Escuta bem o que te digo: dirige teus calcanhares para frente e não para frente [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 73). Em alguns momentos, não há como identificar exatamente quem narra. Neste trecho da obra, a narrativa é comentada do ponto de vista da terceira pessoa (“ele”), na terceira estrofe (3E) do segundo canto (2C):

O relâmpago explodiu... Abateu-se sobre minha janela entreaberta, e estendeu-me no assoalho, atingindo na testa. Pobre rapaz! teu rosto já estava

suficientemente maquiado por rugas precoces e pela deformidade de nascença, para que não precisasses, ainda por cima, desta longa raiz sulfurosa! (Acabo de supor que a ferida tenha sarado, o que não acontecerá tão cedo). Por que esta tempestade, e por que a paralisia em meus dedos? (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 109).

Nessa passagem, por exemplo, não há como afirmar se é Maldoror comentando do lado de fora dos acontecimentos ou se é o narrador-Lautréamont comentando seu personagem Maldoror, ou ainda, se é Maldoror comentando e sendo ao mesmo tempo personagem e narrador. De quem é esse sangue, essa voz que flui e que narra sobre a ferida aberta (por meio do *devoir-narrativo*) da obra? A verdade é que no texto coexistem, no mesmo tempo e no mesmo lugar, dois personagens que se alternam nos papéis do narrador e do ator (aquele que age na obra).

Há um *devoir-narrador* nos *Cantos* que, dependendo do contexto e da voz narrativa, pode vir a ser ora Lautréamont ou Maldoror, ora ambos ou nenhum deles. A título de exemplo, sob a ótica da terceira pessoa, o narrador muitas vezes, torna-se uma entidade não específica, sem identificação, uma voz sem rosto, sem corpo, como na descrição da primeira estrofe (1E) da quarta canção (4C): “É um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto” (LAUTRÉAMONT, 2014, 185).

Durante toda a leitura da obra, testemunha-se um fenômeno particular: a unificação progressiva do narrador-Lautréamont e Maldoror, que ocorre através da alternância de papéis. A partir da metade do livro, isto é, a partir da terceira canção (3C), a distinção entre um e outro não é mais feita. Analisando que nas primeiras três canções, nas quais um se alterna com o outro (da terceira canção (3C) até o final da quinta canção (5C)), a distância entre eles passa a não mais existir.

Apesar da identificação do personagem-narrador parecer clara em algumas estrofes, ela ainda pode se tornar confusa ao longo da narrativa. Em vários momentos não há como apontar quem é quem, Maldoror e Lautréamont parecem se fundirem na obra. Há, passagens claras de transição entre os dois em algumas estrofes da primeira canção (1C) e da segunda (2C). Mas, algumas transições não estão completas e são incertas, mal iluminadas, por exemplo: na sexta (6E), oitava (8E), nona (9E) e décima estrofe (10E) da primeira canção (1C); e na terceira (3E), quarta (4E) e quinta estrofe (5E) da segunda canção (2C). Um dos trechos em que é colocado em xeque a identidade daquele que narra, encontra-se na sexta estrofe (6E) da quarta canção (4C). Lautréamont-Maldoror está diante de si mesmo, não se reconhecendo na presença de sua própria imagem no espelho:

O que me resta a fazer é quebrar este espelho em estilhaços, com o auxílio de uma pedra... Esta não é a primeira vez que o pesadelo da perda momentânea da memória fixa sua morada em minha imaginação, quando, pelas inflexíveis leis da ótica, acontece-me de estar diante do desenvolvimento da minha própria imagem! (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 203).

O espelho indica a imagem do duplo, passagem para mundos mágicos, trata-se de uma ideia gnóstica do mundo como uma cópia borrada, invertida, da ordem celeste. Elemento fundamentalmente simbólico que agrega a obra o caráter do duplo, da duplicidade, da divisão da unidade (fragmentação do eu). O narrador e as estrofes estão em *devoir*, em mudança constante de papéis e posições.

Há um desenvolvimento que se corresponde na narrativa e se alternada às vezes por Maldoror, às vezes por Lautreamont, às vezes por um outro narrador, que em determinados momentos acabam se tornando uma única voz, a começar pela terceira canção (3C). Exemplos: a partir da segunda estrofe (2E) da terceira canção (3C), na estória da louca que narra como sua filha foi morta por Maldoror e um buldogue, e na terceira estrofe (3E), da luta de Maldoror com o dragão até o final do quinto canto (5C), Lautréamont e Maldoror parecem ser um só. Daí para diante, o nome de Maldoror não é mais mencionado, exceto na parte final da estrofe sobre o adolescente Falmer, oitava estrofe (8E) da quarta canção (4C), mas ele é apenas chamado, é somente uma exclamação: “Maldoror!”, e não uma encenação do personagem.

Na quarta estrofe (4E) da quinta canção (5C), que se inicia com travessões, há novamente uma separação do narrador-Lautréamont e do personagem-Maldoror. Localiza-se uma referência a Maldoror na sexta estrofe (6E) da quinta canção (5C), em que ele foge a galope, parecendo dirigir-se aos muros do cemitério. Na sétima estrofe (7E) da quinta canção (5C), há uma mudança de perspectiva, o discurso de Maldoror é conduzido por outra pessoa, o texto inicia-se abrindo um enunciado com aspas, destacando parte do enunciado:

“[...] Ó! Quem desempenhará minhas lembranças confusas! Eu lhe darei como recompensa o que resta do meu sangue: contando até a última gora, há o bastante para preencher pelo menos a metade de uma taça de orgia.” Fala e não para de se despir (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 239).

A sexta e última canção (6C), considerada um “pequeno romance”, é a única parte do texto em que a cada momento o leitor sabe que está lidando com Maldoror, desde o momento em que ele entra em cena. Sabe-se disso porque ele é chamado pelo nome. Caso não fosse, tornar-se-ia impossível distinguir. Na quarta (IV) parte do romance, que corresponde à sexta estrofe (6E) da sexta canção (6C), a identidade de quem narra é identificada como duplo, aquilo

que contém duas naturezas distintas. Eis a passagem em que a dualidade do narrador é afirmada: “[...] lanço um prolongado olhar de satisfação à dualidade que me compõe... e me acho belo!” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 263). Há várias passagens na obra em que o narrador-personagem torna-se, através do seu discurso ou de suas ações, um *ser* que se contradiz, isto é, um *ser* em *devoir* que fala ou age de forma contrária com relação àquilo que foi dito ou feito anteriormente, sempre se modificando.

Aquele que lê desavisadamente a obra, em determinados momentos da narrativa, se sente como se tivesse sido arremessado em uma estória que está sendo criada naquele instante. A linguagem literária dos *Cantos* rompe com a relação dos modelos tradicionais entre leitor e narrador. Para o leitor do século XIX, o desconforto diante de algo que lhe é conhecido ou daquilo que não se espera encontrar é motivado pela leitura de uma obra e de uma linguagem que não lhe é habitual, provocando-lhe uma reação por meio de uma relação contrária ao conhecimento tradicional que ele possui sobre os livros de romance. Conforme Tatiana Levy (2011, p. 21), para Maurice Blanchot, a palavra literária é experimentada como “a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele (o leitor) vive é reencontrado”.

A escrita de Lautréamont percorre de forma livre na direção do desregramento, da ausência de normas. Esse é o momento angustiante para qual o sujeito, na presença da escrita, encontra-se diante do *ser* em *devoir*, desencontrado de si. O texto, a linguagem, os personagens dos *Cantos* tornam-se a imagem de um rosto em fuga que fratura toda e qualquer representação. Uma imagem povoada pela ausência que se desarticula intensivamente através da exterioridade, na qual não há como situar-se e que, por meio do seu movimento, desdobra-se em um contínuo deslocamento: Montevideo-França, *Cantos-Poesias*, Lautréamont-Maldoror (OLIVEIRA, 2014).

3.1.3 Conflito dramático: figuras trágicas dos *Cantos*

O enredo dos *Cantos*, sequência de acontecimentos da narrativa associada à trama, à intriga, ao tecido dos eventos narrativos, isso é, o conjunto de episódios entrelaçados da obra, não segue uma ordem linear. O conflito, correlacionado à luta, ao confronto, é motivado pela ação dos personagens e das situações apresentadas no decorrer da narrativa, que são vinculados diretamente a vários temas que surgem na obra. A todo instante, um conflito dramático surge no livro. Não há como resumir de forma simples a narrativa, uma vez que o texto não possui apenas um único enredo por definição. Ela consiste de várias estórias que se entrecruzam, em

uma série de episódios cuja presença de Maldoror é constante, personagem que desempenha papel central no desenvolvimento da ação dos *Cantos*.

O projeto da obra, mencionado pelo próprio autor-narrador-personagem, que se encontra na sexta e última canção (6C) do livro, é a de travar uma batalha contra o Criador (Deus), o homem e a si próprio, atacando-os por todos os meios. Os cinco primeiros relatos, isto é, as cinco primeiras canções, seriam o frontispício (a parte sintética, suficientemente parafraseada), o alicerce da construção, a explicação prévia da obra futura de Lautréamont, como ele mesmo explica. Dessa maneira, para transgredir as regras da lógica, Lautréamont se utiliza da violência não só física, mas da literária. Estratégia interpretada como aquilo que rompe e marca o esgotamento do *lógos* clássico grego, contrapondo, através da paródia, da ironia, noções e elementos centrais da linguagem, da filosofia, da própria literatura, tais como: pensamento, experiência, realidade.

Muitos pesquisadores caracterizam Maldoror pelo tom cruel, violento e aparentemente niilista que ele exerce nos *Cantos*, reduzindo a obra ao rótulo de uma narrativa que faz um elogio à crueldade, ao assassinato, ao sadomasoquismo, à violência, à profanação, à desumanização. Quem lê os *Cantos* sabe que o livro não se restringe exclusivamente a esses temas, há muito mais na obra. A análise sobre os temas dos *Cantos* será demonstrada no subcapítulo a respeito dos “fluxos temáticos”.

No caso, por exemplo, do niilismo em Lautréamont. O niilismo, de acordo com a tradição, considera que as crenças e os valores tradicionais são infundados e que não há qualquer sentido ou utilidade na existência, portanto não há verdade moral ou hierarquia de valores, o que há é a negação completa das leis e de todas as instituições formais. O niilismo na concepção de Nietzsche possui sentido oposto ao niilismo tradicional. Para Nietzsche (1999), o niilismo é a atitude de negação do mundo da vida, dos encontros da matéria, dos afetos, das energias vitais, das sensações. Se para algumas correntes filosóficas o niilista é aquele que nega os valores, para Nietzsche o niilista é aquele que nega a terra, os corpos, as pulsões.

O niilismo de Maldoror não é passivo, mas ativo (do ponto de vista nietzschiano), ao renegar os valores metafísicos, redirecionando a sua força vital para a destruição da moral. Estaria Lautréamont/Maldoror desprovendo a vida de qualquer sentido, ao fazer com que tudo caia no vazio, no absurdo? Para Nietzsche, o fim último do niilismo: no momento em que o homem nega os valores de Deus, deve aprender a ver-se como criador de valores e no momento em que entende que não há nada de eterno após a vida, deve aprender a ver a vida como um eterno retorno.

Maldoror, ser que ultrapassa os limites impostos pela natureza humana, como personagem em seu fluxo de consciência, dá livre movimento a tudo o que anima sua subjetividade, movido muitas vezes pela inquietação e perda das relações de eventualidade que regem a lógica tradicional. Um dos traços característicos de sua personalidade é sem dúvida a alternância de pensamento e o uso de máscaras (outras identidades) de modo que não é possível dizer se as referências ou informações apresentadas pertencem ou não à sua memória, imaginação, alucinação, loucura ou sonho. Maldoror é, sobretudo, uma figura dramaticamente ambígua, paradoxal. Há em Maldoror algo de demoníaco, de diabólico, uma linha de fuga. Os demônios se diferenciam dos deuses porque os deuses possuem características e funções fixas, ao contrário dos demônios que possuem máscaras e propriedades alteráveis, capazes de saltar os intervalos, e de um espaço a outro.

Maldoror se utiliza de vários disfarces. Uma das características fundamentais da sua personalidade é o *devir* pelo qual sua natureza transcorre e se metamorfoseia ao longo da narrativa. Maldoror nunca é o mesmo, suas ações nunca se repetem. Na segunda estrofe (2E) da sexta canção (6C): “Nosso herói percebeu que, frequentando as cavernas, e tomando como refúgio lugares inacessíveis, transgredia as regras da lógica, e perfazia um círculo vicioso” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 249). Do que se trata essa passagem, ao revelar que Maldoror perfaz um círculo vicioso? A que isso se refere?

O eterno retorno é um conceito de origem mesopotâmica assumido por vários filósofos, segundo os quais a história do mundo é cíclica, isto é, de que a vida é uma sequência de eventos repetidos, idênticos ao anterior. Adotado por Heráclito e os estoicos, esse conceito filosófico, também está presente no pensamento nietzschiano do final do século XIX, embora de forma oposta às concepções cíclicas. Para Nietzsche (1999), o pensamento socrático-platônico destruiu a pluralidade, o *devir*, o processo do pensamento grego-arcaico.

Nietzsche (1999) afirma que Heráclito permanecerá eternamente correto com sua afirmação de que o *ser* de Parmênides é uma ficção vazia. Nietzsche, assim como Heráclito, desenvolveu a visão de um mundo caótico em perpétua mudança e *devir*. O estado de *devir* não produz entidades fixas (ser, sujeito, objeto, substância, coisa). Esses falsos conceitos, segundo Nietzsche, são os erros necessários que a consciência e a linguagem empregam para interpretar o caos do estado de *devir*. Para Nietzsche, o erro dos filósofos gregos foi falsificar o testemunho dos sentidos e negar a evidência do estado de *devir*. Ao postularem o ser à realidade subjacente do mundo, eles construíram um “mundo pós-mundo” confortável e tranquilizador, no qual o “horror” do processo de transformação foi esquecido e as abstrações vazias da razão apareceram como entidades eternas.

Para Pierre Klossowski, no livro *Nietzsche e o círculo vicioso* (2000), o eterno retorno nietzschiano é uma maneira de desdobramento da vida, tornando-a duas ou mais vezes dessemelhante. As impressões e sentimentos de vertigem, de movimento oscilatórios do corpo ou entorno dele, de desfalecimento da razão que ocasionam a perda momentânea do controle, dando origem ao desvario e à loucura, em que o indivíduo é pego de surpresa pela alteração de sentido das inúmeras vezes desaparece. Uma intensidade exterioriza uma sequência de movimentos sem limites do ser que alternam seu corpo em relação ao seu centro de equilíbrio: “e são essas vibrações que projetam para fora de si o eu individual, numa mesma quantidade de dissonâncias: todas vibram, até que se restabeleça a consonância desse mesmo instante, no qual essas dissonâncias se reabsorvem novamente” (KLOSSOWSKI, 2000, p. 89).

O eterno retorno em Maldoror não corresponde à volta do idêntico (imutável, inalterável), uma vez que ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência nietzschiano) em que todas as identidades prévias são dissolvidas pela metamorfose. O círculo vicioso em Maldoror não quer o igual, tampouco o idêntico, já que de nada valeria seu esforço para com a vida se ele estivesse aprisionado em uma circularidade inalterável. Como consta, na segunda estrofe (2E) da sexta canção (6C), Maldoror:

Tinha uma faculdade especial para tomar formas irreconhecíveis aos olhos mais treinados. Disfarces superiores, falando como artista! Vestimentas de um efeito realmente medíocre, se penso na moral. Sob esse aspecto, chegava quase às raias do gênio. Não reparastes na graciosidade de um lindo grilo, de movimentos ágeis, nos esgotos de Paris? Pois não passa disto: era Maldoror! [...] Hoje está em Madri; amanhã estará em São Petersburgo; ontem se encontrava em Pequim. Contudo, afirmar exatamente qual o lugar atual que enche de terror as façanhas desse poético Rocamble é um trabalho acima das forças possíveis do meu denso raciocínio. Esse bandido está, quem sabe, a setecentas léguas deste país; e, quem sabe, a uns passos de vós (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 250).

Trata-se de uma natureza ou de uma condição daquele que é sempre um outro. Maldoror é um ser em trânsito, um ser que está sempre sendo e que nunca é o mesmo. O eterno retorno, como signo da narrativa dos *Cantos*, que é ao mesmo tempo *devenir*, é a transformação de mundo por meio das metamorfoses e através das máscaras usadas pelos personagens.

Existem várias figuras dramáticas na obra que são fundamentais no desenvolvimento do conflito dramático da narrativa, por exemplo: seres de todas as espécies, Deus, Dazet, que é substituído e desdobrado em seres animais, e possivelmente em outros personagens como: Lohengrin, Holzer, Leman, Lombano, Mario, Elsseneur, Reginald, Tremdall, Mervyn, evidenciam o *devenir* literário do personagem citado. A análise da figura de Dazet na obra é feita

no subcapítulo intitulado: “A escrita palimpséstica do “primeiro canto”: Dazet e o *devir-animal*.”

A literatura dos *Cantos* passa por um processo de dissimulação do uso dos disfarces, das aparências. Maldoror, assim como todas as outras figuras, atua pelo transcurso da transformação, se metamorfoseando de maneira espontânea por toda a narrativa da obra. O excessivo uso das máscaras simboliza uma das características mais marcantes dos *Cantos*: a dissolução das identidades, o triunfo da alteridade, em um tempo intempestivo reservado à transgressão.

3.1.4 Um erro cronológico: a intempestividade dos *Cantos*

A narrativa dos *Cantos* é anacrônica, isto é, inserida fora do domínio temporal para sua época, século XIX. Desde que foi publicada, a obra tornou-se um objeto-literário perdido no seu tempo. O tempo de Lautréamont arrasta consigo dobras, coloca em crise o sentido de atualidade ao produzir características que usurpam elementos que sua época compreende como atual. A narrativa dos *Cantos* não se prende ao tempo histórico de sua época, tampouco a determinadas fórmulas de escrita. Lautréamont prefere reinventá-las, submetendo-as à ação do tempo heterogêneo, no lugar do tempo atual em que a obra foi escrita. Sempre se deslocando com relação ao presente, a obra não se adapta a um centro comum, sua força é atraída pela adesão de qualquer tempo, que possibilita o retorno não do mesmo, mas da diferença.

O tempo, ligado indissolúvelmente ao espaço, é objeto de metamorfose que atravessa os *Cantos*, afastando-se da sequência e da cronologia temporal da narração clássica. Seguindo de forma contrária à marcação e ordem dos acontecimentos. Na obra, tempo e lugar encontram-se pendentes, simbolizando uma experiência-limite com a duração, negando o tempo atual, a favor de um tempo que aparenta ser sempre ilimitado, inacabado, sempre por se fazer. Com exceção do trecho da décima quarta estrofe (14E) da primeira canção (1C), que afirma: “O final do século dezenove verá seu poeta [...] (LAUTRÉAMONT, 2014, p 106), a encadeação da narrativa dos *Cantos*, a partir da primeira (1C) até o final da quinta canção (5C), não faz referência ao tempo histórico em que a obra foi escrita, isto é, à época ou momento histórico da realidade em que a ação fictícia da narrativa acontece.

O anti-herói Maldoror põe a narrativa sob outra perspectiva, colocando-a em sentido contrário aos modelos clássicos, submergindo-os na ambiguidade, dando origem a uma nova complementação no real, atribuindo novos sentidos. A narrativa dos *Cantos* não é vista como transposição do real, mas como transfiguração dos elementos que constituem a realidade. A

sociedade, a cultura, na qual Isidore Ducasse histórico estava inserido, dificilmente consideraria atual a linguagem da obra de Lautréamont.

Maldoror é atemporal, pertence ao mesmo tempo ao passado, ao presente e ao futuro. O tempo em Maldoror se modifica de acordo com o seu estado de espírito. Sua fisionomia, identidade, idade (ligados ao tempo), se alteram, dando-lhe sempre uma nova forma à sua aparência. Na quarta estrofe (4E) da quarta canção (4C), Maldoror afirma ter 400 anos de idade: “Sentado em um móvel informe, não movo meus membros a quatro séculos” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 197). Na oitava estrofe (8E) da quarta canção (4C), ao invocar a lembrança do adolescente Falmer: “Tinha catorze anos, e eu só tinha um a mais” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 212). Na terceira estrofe (3E) da quinta canção (5C), ao se referir à supressão da vigília: “Faz mais de trinta anos que não durmo. Desde o impronunciável dia do meu nascimento, dediquei às tábuas soníferas um ódio irreconciliável” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 224). Na quinta estrofe (5E) da quinta canção (5C), em que Maldoror alega ter 30 anos:

Enquanto isso, que venha a mim aquele que arde no desejo de compartilhar meu leito; mas, imponho uma condição rigorosa a minha hospitalidade: é preciso que não tenha mais de quinze anos. Que ele, de sua parte, não acredite que eu tenha trinta: que diferença faz? (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 231).

Há uma prova circunstancial da ruptura com o tempo na obra, que faz referência ao relógio, na quinta estrofe (5E) da segunda canção (2C). Momento no qual uma menina de dez anos segue de forma importuna Maldoror pelas ruas para questioná-lo: “De repente, pálida como um cadáver, perguntou-me: ‘Teria a bondade de dizer-me que horas são?’. Disse-lhe que não usava relógio, e me afastei rapidamente” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 116). Maldoror não possui a necessidade de marcar o tempo, medir as horas, os dias, os meses, os anos. Ele encontra-se fora-do-tempo, em um tempo em fuga, sempre suspenso, como um pêndulo parado.

No início da terceira estrofe (3E) da sexta e última canção (6C), a narrativa corresponde ao tempo objetivo, referente à sucessão temporal (cronológica) dos acontecimentos. Há diversos signos que correspondem à modernidade. É Maldoror ou o narrador que faz referência direta ao tempo, na terceira estrofe (3E) da sexta canção (6C): “Oito horas soaram no relógio da Bolsa; não é tarde!” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 251). Há descrições de objetos, lugares históricos de Paris, século XIX, como: as lojas da rua Vivienne, rua Faubourg-Saint-Denis; os bulevares Montmartre e Bonne-Nouvelle; as praças Royale e Verdôme; a igreja (mausoléu) Panthéon. Há, também, outros cenários que poderiam ser de qualquer época: Idade Média (com castelos e batalhas de cavalaria), ambiente do gênero gótico, do horror gótico, etc.

A narrativa literária dos *Cantos* é constantemente levada ao limite, seja ela por excesso de sentido, por subjetividade (loucura), por falta de sentido (desrazão), por desvio de sentido (poesia moderna), rompendo com a linguagem ligada ao *lógos* grego e o *ser*, que buscam relacionar o pensamento a uma origem, na qual se sabe, nas discussões atuais, que ela pode ser reinventada (BORGES, 2014).

A narrativa configura, ao mesmo tempo, uma exterioridade, encontrando-se fora dos limites, que na verdade não está em lugar nenhum, o que espanta a lógica da razão. O anacronismo na obra equivale ao *devir*, pois desestabiliza o que a razão estabelece como ideal. A obra impede o retorno do mesmo e se impõe como acontecimento anacrônico. Assim, a lei da lógica vigente, que constitui o ideal, se sente ameaçada e busca distância dessas imagens fantasmagóricas, desse mundo ilusório enquanto cópia e aparência. Nesse sentido, ao idealizar a realidade, a atualidade (mundo inteligível, verdadeiro, racional) torna-se muito mais irreal, já que se apoia em uma realidade que só pode ser compreendida plenamente a partir de sua verdade espiritual, mental, que valoriza mais a imaginação do que a própria existência real da natureza (BORGES, 2014).

A narrativa dos *Cantos* busca a aceitação integral da vida e do destino humano, mesmo em seus aspectos mais cruéis e dolorosos, em que a vida se manifesta por meio da tragédia, da violência, das paixões, dos desejos, do movimento, do delírio, da loucura, para além do bem e do mal. Para isso, é preciso não estar de acordo e opor-se aos valores estéticos, morais e políticos vigentes para ter acesso ao *devir* que emana da heterogeneidade da vida (BORGES, 2014).

A narrativa dos *Cantos* trata do tempo que se refere à uma outra variação de ritmo enquanto linguagem poética, levando ao limite a música da poesia que, ao se desviar do habitual, passa a estar fora do tom, em outra afinação, e a se relacionar com uma nova linguagem que passa, a partir daquele momento, a existir na obra. A modernidade narrativa da obra aponta para o caráter anacrônico, uma vez que não corresponde à atualidade da época. Ela converge em outras modalidades de tempo, contra aquilo que é estabelecido como unidade do tempo, único. Lautréamont leva a linguagem ao extremo como experiência-limite, que tem como base o jogo da escrita (BORGES, 2014).

Entre os *Cantos* e o tempo histórico existe uma suspensão do tempo cronológico. O tempo da atualidade é invadido por outras camadas temporais, por um acréscimo de tempo em alargamento, que é o tempo anacrônico. Maldoror é como um animal que vive em condições extremas. Um ser que age por meio de forças heterogêneas, que afirma a todo instante a vida,

atraído pelo signo da mudança, produzindo-se como diferença. Aquilo que é atual torna-se sempre a reprodução do mesmo, repetidamente, uma ilusão da mudança (BORGES, 2014).

A violência, o excesso, o desastre, a metamorfose, o bestiário, a animalidade, se afirmam como *devenir*, atravessando o atual. A sociedade teme atualizar tudo isso, para não se descaracterizar. A literatura de Lautréamont resiste ao seu tempo, a sua época, tornando-se anacrônica para incorporar outros tempos, que se inscreve no atual, sobretudo, para poder subvertê-lo. A escrita em *devenir* se afirma nos *Cantos*, na concordância dos elementos contrários para que a impossibilidade passe a existir sob realidades consideradas inconciliáveis (BORGES, 2014).

A narrativa *Cantos* encontra-se fora do tempo correspondente, oposta à tradição, opondo-se àquilo que é cronológico, sem se adaptar a seu tempo. A linguagem literária da obra é moderna, por isso anacrônica, uma vez que contém elementos como: hiper-realidade, fragmentação, descentralização do sujeito, justaposição paradoxal, crise da representação, síntese, ironia, paródia, antiforma (rompimento com os padrões tradicionais do passado, ruptura de modelos preestabelecidos), experimentalismo, pensamento destituído de hierarquizações, ausência de valores, niilismo, dualismo (BORGES, 2014).

O tempo, que é *devenir*, se opõe alternadamente (através do conflito) e concorda (por meio da harmonia) como opostos e, como tal, passar a existir como o motor universal da natureza. Tal pensamento é considerado pela lógica vigente como absurdo, uma vez que transgredir os princípios naturais e racionais de identidade e da não-contradição. A obra possui um violento tempo subjetivo, vivido pelo personagem Maldoror, que se altera progressivamente de acordo com o seu estado de espírito. A construção do espaço na narrativa é reflexo da subjetividade das personagens. O tempo em Lautréamont se torna intempestivo, assim como em Nietzsche, para incorporar, de tal modo, outros tempos (BORGES, 2014).

Os cantos de Lautréamont compõem-se sob o signo do tempo da imprecisão (dúvida, ausência de clareza). Tempo no qual a escrita encontra-se fora da urgência do presente. Tempo “inatual”, segundo Nietzsche (1999), “intempestivo”, na contramão do tempo corrente, sempre por vir. O intempestivo, descreve Nietzsche, é aquele que “desconfia do seu tempo” (do seu fluxo linear e histórico), aquele que age contra o tempo: sob o tempo, em favor de um tempo que virá. Escrever, nesse ponto de vista, é agir contra o tempo, é fazer uso da escrita fora dos laços da “nossa” atualidade. É nesse fluxo singularizado que incide o movimento dos *Cantos*. Eis porque parece, como descreve Blanchot (2014), tão importante ler o texto de Lautréamont como uma criação progressiva, como uma obra em curso (OLIVEIRA, 2014).

3.2 A estética do grotesco: o mundo às avessas dos *Cantos*

A presença da estética do grotesco nos *Cantos* é um elemento fundamental na composição narrativa da obra. Para construir seu livro, Isidore Ducasse (autor-histórico) teve, como base de leitura, não só os grandes clássicos produzidos da literatura, mas toda produção crítica e teórica vigente em sua época, além do conhecimento bibliográfico sobre os mais variados temas, assuntos e questões. A palavra *grotesco*, derivação de *grotta* (gruta), faz menção às decorações encontradas nas paredes das cavernas no final do século XV em Roma, período Renascentista. Difundida pela Itália e França no século XVI, a estética do grotesco atravessou, da mesma forma, toda Europa, do século XVII ao XVIII. No século XIX, tornou-se uma das principais características da rebeldia romântica contra o pensamento clássico.

No “Prefácio” (espécie de manifesto), do *Cromwell*, escrito em 1827, de Victor Hugo, em defesa do hibridismo dos gêneros, buscava-se romper com as regras do formalismo clássico, ao defender o drama moderno, com base na observação de que a vida seria uma combinação entre o belo e o feio, o mal e o bem, o riso e a dor, o sublime e o grotesco. Assim, a inspiração moderna viria que “[.] a arte possui o direito a desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação [...] fazer como a natureza, [...] misturar nas suas criações [...], em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito [...]” (HUGO, 2007, p. 26).

No século XX, o grotesco passa a ser estudado como categoria estética. Bakhtin (1987) observa-o a partir do período da Idade Média e do Renascimento, estabelecendo sua aproximação com o carnaval, referente a sua linguagem, ao uso das máscaras, do exagero, do mundo em estado de caos, fenômeno que se opõe à cultura oficial, eliminando as hierarquias, desestruturando as convenções.

A narrativa dos *Cantos*, se constitui em um mundo em que as ordenações da realidade encontram-se suspensas. A linguagem da obra elimina todas as ordenações e classificações que regem o universo por meio da malformação e amalgamação dos elementos da natureza, da simultaneidade do belo, do horror, da náusea, do estranhamento, do fantástico-onírico que regem a obra. O grotesco é um dos principais elementos na composição dos *Cantos*. Seu mundo obscuro é contornado pelo excêntrico. Objetos e seres familiares se mostram completamente estranhos, o indivíduo se sente aflito, incapaz de viver em um mundo transformado, não por causa do medo da morte, mas da angústia de viver nele.

Na estrutura grotesca dos *Cantos*, as categorias que orientam a ordem no mundo se descumprem, os processos de dissolução seguem se hibridizando, abolindo as dimensões naturais, deste ou desse ou daquele modo, assim por diante, em um mundo de formas a-

significante. A linguagem da obra age sob o rompimento, suspendendo a categorização estabelecidas pela ordem, destruindo o conceito de personalidade, aniquilando toda e qualquer regra. Para Kayser (1986), as contribuições da estética do grotesco estabeleceram uma contradição evidente a todo racionalismo e a qualquer sistemática do pensamento. Por essa razão, houve uma contradição quando o surrealismo, a partir daí, tentou desenvolver um sistema.

A narrativa dos *Cantos*, por meio da ornamentação grotesca, se confunde com elementos fantásticos, absurdos, bizarros, góticos. Trata-se de uma estética autônoma, na qual o mundo se torna estranho, onde as formas se distorcem, as regras do mundo se dissolvem, os reinos inanimados, das plantas, dos animais e dos homens se entrecruzam. Onde a figura do louco, do sonâmbulo, dos seres animais atua livremente, como se um mecanismo do horror tivesse caído sob a extensão da terra e, por conseguinte, sobre todos os seres do mundo.

Imagem quimérica, anômala, o grotesco dos *Cantos* opta pela natureza dos répteis, dos animais noturnos (víboras, aranhas, sapos, morcego, seres grotescos por alusão), possui preferência pelo crânio humano, pelo macabro de forma geral, que se correlaciona às pulsões, os instintos, os desejos, ignorando todos os juízos, a ética, a moral, os valores, a lógica, dando a impressão de que a obra é um mundo visto e habitado pela loucura. Maldoror, da mesma forma, com seu uso excessivo de máscaras, rompe com os princípios que conduzem o mundo e o universo, agindo de forma violenta e radicalmente mordaz.

Traduzindo a angústia do ser, não diante da morte, mas diante da vida, gerando a destruição de toda a ordem ou orientação no tempo e no espaço, o universo dos *Cantos* se afigura no grotesco, desconexo, em um lugar onde desaparece a razão e a própria ordenação do pensamento, com uma força (acredita-se que do *devir*) que assume as rédeas da natureza, de seus personagens. A configuração do grotesco na obra constitui a tentativa de abolir e/ou exorcizar o demoníaco do mundo que para Lautréamont-Maldoror é o próprio Deus. No final da sexta e última canção (6C), Deus reaparece transformado em um rinoceronte e Maldoror do alto da coluna atira nele. O rinoceronte morre e a matéria de Deus desaparece. Maldoror se livra da obsessão do seu desejo e o livro se encerra, após a morte do personagem Mervyn.

Os *Cantos* identificam-se pela inversão, pela subversão, pela dessacralização, pela criação de um mundo às avessas, que conduz a todas liberações do excesso. Sua natureza não oficial trata de uma suspensão de todas as hierarquias e da dissolução dos limites entre a arte e o mundo, provocando o rebaixamento ou destronamento de tudo que é considerado elevado, dogmático ou sério. Maldoror faz o uso da profanidade, blasfêmia, obscenidade de forma ambivalente, que conservam um sentido de simultaneidade: de insultos e elogios.

O grotesco nos *Cantos* corresponde a uma estruturação antimimética que rompe o código naturalizado e familiar da natureza, no qual interpreta e transforma, a fim de produzir um novo código estético expressivo. O resultado é uma heterogeneidade de combinações: animal-planta, homem-besta. Formas antimiméticas como: *arabescos* (figuras do mundo invisível e imaterial, do infinito), *anamorfofos* (figuras que observadas de frente parecem irreconhecíveis, que só se tornam legíveis se vistas de um outro ângulo, espelho distorcido), *metamorfoses* (mudança completa de aparência, forma, natureza ou estrutura), *aberrações* (desvio do que é considerado padrão), *bestiários* (narrativa figurada sobre animais fictícios ou reais), ou seja, um mundo às avessas (ficção de um mundo sem estrutura, sem qualquer tipo de definição ou finalidade). Além das já referidas, o grotesco na narrativa designa outras derivações como: duplicidade e alteridade (MOISÉS, 2004).

Uma parte da narrativa dos *Cantos* é centrada em imagens deformadas, exageradas, do “baixo corporal”: a boca, a barriga, os órgãos genitais. Trata-se de corpos em processo, em metamorfose, em permanente relação com a natureza e com a incessante dinâmica: de morte e rejuvenescimento, representados pelos atos de copular. Por exemplo: como no acasalamento de Maldoror com o tubarão-fêmea, em uma veneração profunda, diante do seu grande amor (2C, 13E), privilegiando os orifícios com que o corpo se liga ao exterior: “O! se em lugar de ser um inferno, o mundo não fosse mais que um imenso ânus celeste, vede o gesto que faço com meu baixo-ventre: sim teria enfiado minha vara através do seu esfíncter sangrento” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 231) e, por outro, a representação da infância e da velhice. São imagens grotescas de corpos e de seres carnalizados. Na quarta estrofe (4E) da quarta canção (4C), a figura de Maldoror é descrita com características do grotescas:

Estou sujo. Os piolhos me roem. Os porcos, quando me olham, vomitam. As crostas e as pústulas da lepra escamaram minha pele, coberta de pus amarelado. Não conheço a água dos rios, nem o orvalho das nuvens. Sobre minha nuca, como sobre um monte de esterco, cresce um enorme cogumelo, com seus pedúnculos umbelíferos. Sentado em um móvel informe, não movo meus membros há quatro séculos. Meus pés assentaram raízes no solo, e compõem, até meu ventre, uma espécie de vegetação vivaz, cheia de ignóbeis parasitas, que ainda não deriva da planta, e que já não é mais carne. Contudo, meu coração bate. Mas como poderia ele bater, se a podridão e as exalações do meu cadáver (não ousou dizer corpo) não o nutrissem abundantemente? Debaixo da minha axila esquerda, uma família de sapos fixou residência, e quando um deles se mexe, me faz cócegas. Cuidado para que não escape um, e não venha escavar, com sua boca, o interior de vossa orelha; seria capaz, em seguida, de penetrar em vosso cérebro. Debaixo de minha axila direita há um camaleão, que lhes move uma perpétua caçada, para não morrer de fome; é preciso que todos vivam. Mas, quando uma das partes desmancha completamente as artimanhas do outro, não encontram nada melhor para fazer,

sem incomodar-se, que sugar a gordura delicada que recobre minhas costas: já me acostumei. Uma víbora malvada devorou minha vara, e tomou seu lugar; tornou-me eunuco, essa infame. Ó! se eu houvesse sido capaz de me defender com meus braços paralisados; mas creio que esses se transformaram em achas de lenha. Seja como for, importa constatar que o sangue não vem mais passear aí seu rubor. Dois pequenos ouriços, que não crescem mais, jogaram a um cão, que não os recusou, o interior os meus testículos; a epiderme, cuidadosamente lavada, lhes serve de ninho. O ânus foi interceptado por um caranguejo; encorajado por minha inércia, toma conta da entrada com suas pinças, e me dói muito! Duas medusas atravessaram os mares, imediatamente atraídas por uma esperança que não foi traída. Olharam com atenção as duas partes carnudas que formam o traseiro humano, e, grudando-se a seu contorno convexo, esmagaram-na a tal ponto por uma pressão constante, que os dois pedaços de carne desapareceram, enquanto permanecem dois monstros saídos do reino da viscosidade, iguais nas cores, na forma e na ferocidade. Não falei da minha coluna vertebral, pois esta é uma espada (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 197).

A sujeira, os piolhos, os porcos, o vômito, as crostas, as pústulas da lepra, a pele coberta de pus amarelado, a falta de banho, o esterco, a podridão do corpo, as exalações do cadáver, a sobreposição de imagens distorcidas e associadas à sua aparência, fazem da linguagem literária dos *Cantos* uma grande ferida exposta (aliás, como grande parte de toda descrição narrativa da obra), semelhante às figuras grotescas dos quadros de Brueghel, Bosch, Goya, Füssli, Kubin (como corporaturas, signos do incompleto, do desarmônico). A estética do grotesco traz à tona um sistema de imagens ligadas ao baixo corporal e material, à terra, ao nascer e ao morrer, como ciclo da vida. Ao contrário do cânone clássico que representa o “corpo harmonioso”, duramente fechado e isolado, o “corpo grotesco”, materializado nos *Cantos*, afirma-se em seu *devoir*, em seu inacabamento, nas múltiplas excrescências, nas fissuras, em seu funcionamento externo e interno, nos exageros que extrapolam os códigos, os limites (CEIA, 2010).

3.3 Fluxos temáticos: a multissignificação dos *Cantos*

Os *Cantos* são marcados pela forte presença do dualismo, tornando possível a existência simultânea do espírito e do corpo, do bem e do mal, na narrativa, isto é, uma existência mútua das relações binárias, consideradas pela lógica como contraditórias, mas que na narrativa passam a existir, não como simples oposição, mas como luta dos contrários. Lautréamont apresenta a realidade e a condição humana em *devoir*, evidenciado por meio da ficção literária seus princípios básicos, antagônicos e dessemelhantes, como: razão e desrazão, forma e matéria, essência e existência, aparência e realidade.

À medida que a obra avança, uma infinidade de temas emerge entre os episódios dos *Cantos*. Tradicionalmente, a noção de *tema* (assunto central do livro) é, em geral, ligada ao significado e ao sentido único de uma obra, como elemento de classificação, isto é, o assunto que abarca o conflito dramático principal da história narrada pelo texto narrativo. Aplicar tal procedimento à narrativa dos *Cantos* seria reduzi-la, uma vez que se encontra na obra uma enorme variabilidade temática, que dá margem a uma variedade de interpretações.

São inúmeras as direções temáticas que atravessam os *Cantos*, dentre algumas delas, destacam-se: a crueldade, o mal, Deus, o homem, a primitividade, a animalidade, o bestiário, a metamorfose, o oceano, o erotismo, o ato sexual, o sadomasoquismo, o vampirismo, o grotesco, o satanismo, a zoofilia, o fantasma, o sono, o sonho, a loucura, o crime, a infância (a criança), a família, a prostituição, a homossexualidade, a pederastia, o hermafrodita, a sujeira.

Os temas, os assuntos, as questões, que surgem no mundo, como afirma Roland Barthes (2004), são poucos numerosos, e que apenas os arranjos e o uso que se faz das palavras no texto literário é que são inumeráveis. “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição” (DELEUZE, 2004, p. 66).

Em sua análise sobre os *Cantos*, que serve de parâmetro para este trabalho, Maurice Blanchot (2014), diferentemente de outros críticos que buscam dar definições totalizantes, evitou que sua crítica não fosse arbitrária e que não ultrapassasse seu objeto, buscando não cair nas armadilhas da interpretação ingênua sobre alguns temas, recusando qualquer interpretação que estabeleça um único sentido para a obra. O que deveria realmente importar na análise seria como esse tema se configura na progressão da obra, que permite falar do seu próprio *devoir* enquanto linguagem literária (PERRONE-MOISÉS, 1973). A esse respeito:

Toda essa “lógica” sem dúvida ajuda à progressão das estrofes, mas não é ela que é realmente importante, ou ela mesma cessa de ter importância quando a reduzimos assim a um esquema organizador. Se, ao contrário, renunciando a considerá-la como ideia abstrata de unificação, queremos então reconhecer nela o trabalho de uma força que, pelas variações de um tema comum, prepara outras mais estranhas, faz também a prova de figuras, aumenta a violência cristalizante da linguagem, espessa as palavras, as torna mais pesadas e mais instáveis, faz delas constelações cuja irradiar turvo é como uma luz vinda de mais baixo que o horizonte, então compreenderemos melhor que não há, em tal estrofe, o desenvolvimento de um tema particular que se pode seguir e reencontrar, pois esse tema, que se mostra tão ostensivamente (e que distinguimos tão bem porque isolamos e o nomeamos) é também o movimento e o porvir da obra por inteiro (BLANCHOT, 2014, p. 133).

O tema não é aquilo que vem primeiro à obra, mas aquilo que se torna visível, que adquire características e que se configura à medida em que a obra se faz. Um significado que passa a existir do significante como resultado da linguagem poética marcada pela ambiguidade. Dessa forma, o tema central, como questão ou problema, pouco importa, o que interessa é como a linguagem é utilizada para criar a ideia de mal, de crueldade, de infância, de Deus, e de outras imagens (BLANCHOT, 2014). Os fluxos temáticos que atravessam os *Cantos* rompem com os limites da literatura. Limite que põe em questão e busca desconstruir as noções tradicionais de: obra, autor, narrador, gênero, tema, personagem, tempo. “A escritura opera a conjunção, a transmutação dos fluxos, através do qual a vida escapa ao ressentimento das pessoas, das sociedades e dos reinos” (DELEUZE, 2004, p. 66).

Um caso exemplar, bastante característico das análises temáticas feitas pelos críticos, é o de estabelecer como único tema dos *Cantos*; o mal. De fato, as estrofes dos *Cantos* impressionam pela sequência de violências, de perversões. À medida que elas avançam, as ações se tornam cada vez mais ilógicas, irracionais, cruéis. A grande questão, com relação à análise feita pela crítica especializada, é saber como é feita essa análise: se com apenas um significado, um único tipo de interpretação ou se admitindo várias explicações sobre o mesmo tema. As limitações dos críticos à adesão do mal na obra são decorrentes de uma leitura rigorosamente feita ao pé da letra, palavra por palavra, em oposição ao sentido figurado da obra, suas dimensões simbólicas, metafóricas.

Maldoror é um personagem que diz e faz algo e em seguida o oposto do que havia dito e feito anteriormente. Ele é a um só tempo cruel e delicado, revolta-se contra o mal e ao mesmo tempo exalta-se ao fazê-lo, fica insatisfeito se o pratica, mas dessa contrariedade Maldoror tira um prazer, que é agressivo, instintivo sem intenção. O crítico, ao analisar o tema da crueldade, buscaria incansavelmente encontrar todas as declarações relacionadas a esse assunto dentro da obra, e sem dúvida as encontraria. Mas de que valeria fazer tal análise? Seria uma tentativa de querer explicar Maldoror apenas pelo mal que ele comete? Mas, de que forma isso seria possível, se ao mesmo tempo, Maldoror está de forma espontânea ao lado da compaixão humana, do lado dos fracos contra os fortes (BLANCHOT, 2014).

Tanto seu ódio, sua agressividade, quanto seu amor, seus afetos, são paradoxais. Há várias passagens em que Maldoror revela amabilidade, contradizendo a violência que exerce. Na sétima estrofe (7E) da primeira canção (1C), cena em que Maldoror conversa com uma mulher nua (prostituta): “Ela, para mim: [...] Ninguém, a não ser tu e os monstros horrendos que fervilham nesses negros abismos, não me despreza. És bom. Adeus, ó tu que me amastes! [...] Eu para ela: “Adeus! Mais uma vez: adeus! Eu te amarei para sempre!” (LAUTRÉAMONT,

2014, p. 80). Na décima quarta estrofe (14E) da segunda canção (2C), cena em que Maldoror salva um afogado, por exemplo.

O mal não é o único sentimento que Maldoror possui. A maldade e a compaixão coexistem nele. A injustiça provoca-lhe ódio e tal força o conduz a excessos violentos contra Deus, os homens e a ele mesmo, vítimas de sua insatisfação, que transfere a culpa de seus crimes ao excesso de sentimentos: “[...] eu não era tão cruel quanto o relataram depois, entre os homens; embora, às vezes, a maldade deles exercesse devastações perseverantes, durante anos inteiros. Então, meu furor não conhecia limites; era tomado por ataques de crueldade [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 148). Sua simpatia para com os homens, agita sua sensibilidade, levando-o a violência extrema, ambígua, que, sob seu ódio, justifica-se pela culpabilidade universal. Maldoror tem um lado de terna paixão, mas condenam-no, fazendo-o sentir o valor infinito dos homens e a iniquidade do mal (BLANCHOT, 2014).

Qualquer trabalho prévio de classificação e comparação poderia demonstrar uma certa ideia da sensibilidade em Maldoror. Mesmo ilegítimo, tais procedimentos de análise permaneceriam válidos, se caso esta análise pretendesse interrogar a obra de acordo com os grandes lugares comuns e os saberes tradicionais (BLANCHOT, 2014). A crueldade é paradoxal em Maldoror. Há momentos em que Maldoror define esse sentimento que o atinge: “[...] o que vem a ser, pois, o bem e o mal! Serão uma mesma coisa, pela qual testemunhamos com raiva nossa impotência, e a paixão de alcançar o infinito, mesmo pelos meios mais insensatos? [...] serão duas coisas diferentes? Sim... que sejam antes a mesma coisa... [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 78).

Outro tema, bastante explorado, é o do sadismo na obra, no qual os críticos arriscam em destacar, de forma apressada, seja por meio do auxílio de alguma frase isolada dos *Cantos* ou de uma única cena que conseguiu memorizar da obra. Isolar um tema ou cenas para captar a obra é um simples reflexo teórico que ignora toda a densidade viva do texto (BLANCHOT, 2014).

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora (DELEUZE: GUATTARI, 2009, p. 11).

A obra, através da sua linguagem poética, busca incansavelmente ir na direção daquilo que não se conhece, a narrativa dos *Cantos* se constitui progressivamente à medida em que o

texto é escrito. O tema principal dos *Cantos* não seria simplesmente aquilo que a obra narra, mas aquilo que se desprende com a experiência da sua escrita enquanto linguagem levada ao limite, seria a luta de uma cabeça que deseja a consciência do dia em oposição à poesia ininterrupta da inconsciência da noite, do sono. Um duelo da palavra contra o silêncio. A significação da obra está na reinvenção das origens, nas figuras que se configuram sob a superfície assombrosa do mundo (BLANCHOT, 2014).

Enquanto, por um lado, a crítica tradicional tenta definir os *Cantos* afirmando que a obra “é apenas isto”, limitando-a, Maurice Blanchot, em contrapartida, indica outras perspectivas, afirma que a obra “é muito mais do que isto”, plurissignificando-a.

Quando a análise tiver levado à luz o caráter da insuficiência da obra, ela deve interrogar vez por vez todas as perspectivas possíveis a partir das quais o livro será cada uma das vezes inteira e indefinidamente interrogado e posto novamente em movimento. Isso está claro, só o movimento perpétuo a justiça, pois assim que ela detém, todas as suas conclusões suspensas, suas explicações em espera tomam um valor definitivo, e a obra, então violentamente separada dela mesma, se desloca para ceder lugar a uma armadura rudimentar, desajeitadamente reconstruída do lado de fora (BLANCHOT, 2014, p. 92).

Toda e qualquer interpretação temática que busca dar sentido pleno e definitivo a obra literária torna-se arbitrária. Quem lê os *Cantos* percebe a complexidade que é o seu texto. Isolar o tema, para em seguida querer captá-lo, seria estabelecer um simples reflexo teórico que ignoraria toda a profundidade viva da obra. Para Foucault (2009), a escrita de hoje se basta a si mesma. Ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada, em um jogo de signos, sempre experimentada em seus contornos, ela encontra-se sempre em vias de transgredir e de inverter através do movimento.

3.4 A escrita caleidoscópica dos *Cantos*: uma investigação comparativa

O termo *caleidoscópico*, escolhido para compor esta análise, corresponde a um pequeno “instrumento, em cujo fundo há fragmentos móveis de vidro, os quais, ao refletirem-se em um jogo de espelhos angulares dispostos longitudinalmente, produzem um número infinito de combinações de imagens alteradas” (AURÉLIO, 2010, p. 393). Essa combinação de imagens incalculáveis refletidas em um jogo de espelhos simboliza a linguagem literária dos *Cantos* enquanto *devir* literário, uma vez que seu texto está relacionado diretamente a outros textos. Essa inter-relação de discursos (sejam eles oriundos de diferentes épocas ou de diferentes

campos linguísticos) não é algo recente. A literatura (seja ela oral ou escrita), desde o início, sempre teve como espelho a própria literatura (PERRONE-MOISÉS, 1978).

Com base no conceito de *caleidoscópico*, figurativamente relacionado à linguagem literária dos *Cantos*, questiona-se: de que forma essa combinação de imagens infinitas (textos literários), refletidas como que em um jogo de espelhos (literatura dialogando com ela mesma) se realiza na obra? Aqui, serão apontados e discutidos alguns dos diálogos intertextuais presentes na obra de Lautréamont, a fim de demonstrar de que forma essa relação entre textos se dá enquanto *devir*, seja por meio da paródia, da alusão, do plágio ou de tantos outros recursos oriundos da intertextualidade. A ideia de caleidoscópico é atribuída figurativamente à literatura, que, de certa maneira, “serve para caracterizar certas composições literárias complexas, quer formadas por colagens de múltiplos efeitos, quer constituídas por acções variadas que se sucedem em catadupa” (CEIA, 2010, n.p).

A literatura comparada busca estabelecer relações, conjecturando diálogos entre literaturas e culturas, evidenciando semelhanças (correspondências, afinidades, paralelismos, traços comuns, transposições, comparações, superposições) e elementos que as diferenciam (ou seja, especificando-as dentro de suas particularidades). A intertextualidade permite aos comparatistas a possibilidade de analisar as formas de como um texto se apropria de outro texto, modificando-o mesmo na reescrita ou da retomada (PAGEAUX, 2011).

O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva, na tentativa de inaugurar uma nova ciência, a da “teoria do texto”, em seu livro *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse* (1969). Nesse livro, Kristeva reavalia os estudos contemporâneos amontoados sob o estereótipo da semiótica, impondo-lhes uma nova perspectiva, apresentando os conceitos fundamentais de sua teoria sobre o texto, o de intertextualidade (termo atribuído aos estudos polifônicos de Mikhail Bakhtin). Os estudos sobre intertextualidade ou de transposição (termo que mais tarde tornou-se preferível pela autora) são retomados especificadamente e completados na primeira parte do livro *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX e siècle: Lautréamont et Mallarmé* (1974).

Uma das principais transformações sofridas pelas obras literárias, a partir do século XIX, foi a diversificação dos significados, permitindo inúmeras análises sobre um mesmo texto. Nos poemas, o estilhamento temático e a mistura de diferentes tipos de discursos não permitia que as interpretações tivessem uma única leitura. Lautréamont, Joyce, Marllamé, entre tantos outros, são exemplo disso (PERRONE-MOISÉS, 1978).

A procura por símbolos, comparações, que se assemelhem aos *Cantos*, levaria esta pesquisa, assim como qualquer outra, às mais diferentes linguagens místicas, se distanciaria

cada vez mais da obra. O mesmo problema ocorre na análise das fontes literárias. Nunca se sabe confirmar se determinada obra “influenciou” ou não o poeta, e quando se sabe, o ideal seria analisar a forma como essas fontes foram utilizadas para construção narrativa da obra. A crítica, nesse caso, deveria buscar *analisar as diferenças e não apenas as semelhanças* (PERRONE-MOISÉS, 1973). A presença simultânea de vários textos em uma única obra permite uma leitura considerada por comparatistas como “diferencial”, que busca estabelecer e analisar as diferenças entre os textos. Uma busca pelo resultado daquilo que “um texto A faz a partir de um texto B” (PAGEAUX, 2011). É o que se pretende fazer (em parte) neste trabalho.

Deixa-se claro que, o conceito de influência se revela ineficaz para a compreensão de um fenômeno cuja relevância é incontestável na literatura: a individualidade. A ideia de intertextualidade se reduz mais a uma concepção geral de signo, a uma teoria do texto, do que a um método para a investigação a respeito das relações existentes entre as diferentes obras (GUILLÉN, 1989)

Os *Cantos* contêm aproximações não apenas com outros textos literários, mas com outras escrituras: cabalistas, alquimistas, xamânicas, bíblicas, além de associação com textos herméticos, esotéricos, ocultos, místicos. Há aproximações com o livro sagrado indiano “Lalitavistara”, com os cantos ioruba, com as mitologias dos índios choco, com as operações da Pedra Filosofal, com insígnias alquímicas, com símbolos universais originários das escrituras clássicas, etc.

A interpretação de obras literárias adentra cada vez mais fundo nas similaridades, analogias e relações de tudo com tudo. A leitura e a interpretação simbólica e alegórica das sagradas escrituras, por exemplo, ou de determinadas obras literárias, sejam elas de inspiração religiosa, justificam-se somente quando não há dúvidas de que ela tenha sido elaborada a partir de uma doutrina mística, já que, nesse caso, as regras do código místico determinam a estrutura da obra, como no caso d’*A divina comédia* de Dante Alighieri, entre outras. Quando isso é feito de forma eventual, é preferível que se faça uma análise dos arquétipos místicos reproduzidos e seu uso, ou seja, o modo como tais modelos são utilizados na obra (PERRONE-MOISÉS, 1973).

A relação dos *Cantos* com as escolas literárias contemporâneas a sua época (romântica, realista, naturalista, parnasianista, simbolista) é complexa, já que a obra não correspondia às formas literárias vigentes. Embora considerados como simbolistas, há uma considerável diferença entre a poesia sem vigor e dedicada a pureza da alma e do corpo de Albert Samain (1858-1900) e a poesia erótica, em desacordo com as regras e sadomasoquista de Lautréamont

(1846-1870), ou entre a agressividade poética dos *Cantos* e o pessimismo e derrotismo na poesia de Jules Laforgue (1860-1887) (PERRONE-MOISÉS, 1973).

A obra de Lautréamont é atravessada por oposições irônicas aos hinos religiosos de Lamartine. A presença de Baudelaire, falecido em 1867, na escrita de Lautréamont é evidente, embora cada um possua suas diferentes, por exemplo, no modo como os dois discutem o tema da prostituição e o recorte que ambos fazem de Paris. Há diferença também em Lautréamont e Rimbaud: o primeiro por ser um poeta essencialmente épico e o segundo um poeta à procura de visões e/ou revelações iluminadas (FONTES, 2015).

O que vale ressaltar, sobre tais comparações, é que só há diferenças entre esses autores em um universo significativo de semelhanças. Essas são, sobretudo, formas poéticas que provêm de trocas, de diálogos, de relações com outras literaturas. Um convite para refletir sobre os fenômenos estéticos que pressupõe essas correspondências, esses empréstimos de formas, de temas, de gêneros (FONTES, 2015).

Há passagens que indicam outros textos existentes na obra, como quando Maldoror sobe ao céu e vê diante de si um Deus satânico, rebaixado. Tudo indica que Lautréamont-Isidore Ducasse teve acesso à *Divina Comédia*. Essa recriação configura na obra o pensamento gnóstico cristão, no qual Deus é descrito como um monstro cruel, criador do mundo que se opõe à gnose (conhecimento) da verdadeira divindade. A utilização de textos de outros autores nos *Cantos* é tão variada que algumas análises não chegam nunca em lugar algum. Não conseguem identificar aquilo que é plágio, coincidência ou propagação de temas comuns da literatura (WILLER, 2014).

Há menções a *Hamlet*, de Shakespeare, no diálogo com o coveiro no cemitério na décima segunda estrofe (12E) da primeira canção (1C), em que Maldoror faz reflexões sobre a morte e a vida, mas sobretudo ao contemplar a ruína dos seres humanos. Sade é frequentemente associado a Lautréamont pela crueldade, pela defesa de teses antideus e antirreligião, embora haja oposições no tema e nos atos de violência em ambos. O romantismo, durante muito tempo, apresentou inúmeras narrativas com protagonistas de extrema crueldade, subordinados ao mal, como o “Corsário” e “Lata” de Byron, mencionados em *Poesias I* (WILLER, 2014).

Existe nos *Cantos* a presença do barroco, do gongorismo, a variação do barroco que é o *concettismo* italiano de Marini e outros autores. Lautréamont possuía um manual espanhol de retórica intitulado *Arte de Hablar*, de José Lopes Herмосilla. Há presença de enciclopédias como as de Buffon e Littré transcritas no *Cantos*, retiradas do livro *Encyclopédie d'histoire naturelle*, do Dr. Chenu, com a utilização de citações não declaradas nos *Cantos*, assim como *Zoologie classique* de F. A. Pouchet (WILLER, 2014).

Há uma grande quantidade de alusões nos *Cantos*. Há grande parte da tradição literária ocidental na obra: Bíblia, Homero, Camões, Dante, Shakespeare, Byron, Musset, Chateaubriant, Victor Hugo, Lervontov, Balzac, Flaubert, literatura romântica, horror gótico, tratados e enciclopédias, folhetim de Eugène Sue, Ponson du Terrail, Gaboriau, excentricidades como Gagne e outros autores torrenciais, oradores religiosos, como Lacordaire (WILLER, 2014).

Em uma tese intitulada *Quelques sources de Lautréamont*, defendida na Sorbonne em 1950, na qual pretendia traçar as origens literárias de Lautréamont, Pierre Capretz fez um levantamento de 83 autores que teriam inspirado o poeta dos *Cantos*, entre os quais destacam-se nomes como: Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Chateaubriand, Hugo, Klopstock, Leconte de Lisle, Mickiewicz, Sade, Eugène Sue, Young, outros como, Edgar Allan Poe, Buffon (através do Dr. Chenu), Maturin (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Pierre Capretz não se propôs a analisar e refletir acerca das diferenças e sim das semelhanças textuais, sendo que só as diferenças poderiam ser esclarecedoras dos processos inventivos dos *Cantos*. Marcein Pleyner compara o texto de Lautréamont aos romances negros, mostrando como o poeta subverte e transforma o gênero. Hans Rudolf Linder, em *Lautréamont: sein werk und sein weltbild* [Lautréamont: seu trabalho e sua visão de mundo], tenta provar que o livro do Apocalipse é o principal modelo da maior parte das imagens retomadas pelos *Cantos*. A comparação dissolve os *Cantos* no Apocalipse, não propõe diferenças, mas apenas semelhanças (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Os pesquisadores de fontes não se interessam pela *Poesias*, de Isidore Ducasse, já que a paródia e o plágio declarados põem em comichade a crítica das fontes. Não há mais glória em descobrir a fonte quando esta não se encontra disfarçada, não há mais vantagens, para eles, em assinalar tais semelhanças. Sua função é apenas dizer de onde vem essa fonte em particular e não como essa fonte particular, através do seu uso na obra, se integra a um sistema da narrativa por vir (BRASIL, 2015).

É preciso esclarecer algo. Com relação à definição de plágio e seus significados atribuídos ao longo dos tempos, torna-se indispensável repassar pelo conceito. O plágio era muito comum desde a Idade Média até o século XVIII, já que não existiam normas que regulassem a questão da autoria literária. Até o século XIX, a noção de propriedade literária não estava seriamente estabelecida. Os adeptos do plágio (presença direta de um texto em outro) eram considerados praticantes do vampirismo, do canibalismo, da apropriação indébita, do roubo. Com o tempo, sobretudo na modernidade, o plágio perde sua feição negativa e ganha um aspecto erudito com o nome de intertextualidade (MOISÉS, 2004).

O plágio⁵ na literatura clássica era algo comum. Por exemplo: Virgílio não realizaria sua epopeia sem se aproximar de Homero, tampouco Ariosto sem Virgílio, Camões sem Ariosto, Dante sem Virgílio (adotado como guia nos poemas cíclicos da *Divina comédia*). Na literatura alemã temos o exemplo da escrita de Klopstock, também ligada à de Homero. Eis um recurso utilizado por vários autores, até hoje.

Maurice Sallet, em seu artigo intitulado “Defence du plagiat”, afirma que longos trechos dos *Cantos* eram plágios de Buffon, copiados através de citações não declaradas do Dr. Chenu. Para Maurice Sallet, o estilo de Lautréamont pertencia “à comunidade espiritual de todos os classicismos”, embora, para Leyla Perrone-Moisés, Lautréamont consiga integrar perfeitamente em seu discurso as passagens enciclopédicas salvaguardando assim sua individualidade e sua modernidade. Os trechos encaixados podem ser clássicos, mas o uso que deles faz Lautréamont nada tem de clássico (BRASIL, 2015).

A paródia é considerada uma composição literária que imita, de forma cômica e ou satírica, o tema, a forma, o estilo de outra obra, geralmente, com intuito de ridicularizá-la ou de colocar em xeque uma tendência de estilo apreciado ou dominante da época. Para Linda Hutcheon (1985), o prefixo *para*, de paródia, pode significar oposição, um contracanto ou ser uma obra criada à semelhança da outra, como que em um canto paralelo a outro. O texto de Lautréamont, por meio da recontextualização de outros autores, é satírico, é multiplamente paródico, já que parodia obras literárias (textos alheios) e a si mesmo, ao escrever de modo autorreferente.

A definição de paródia sempre foi associada à ideia de desqualificar a obra de um escritor por meio do grotesco, do cômico, do burlesco, recriando-a segundo os novos parâmetros estéticos. Mas ela possui outras variações de sentido. A paródia, pensada hoje, é caracterizada por compor um diálogo entre duas ou mais obras, na qual, dentro dos estudos da intertextualidade, estabelece a ironia, operando por semelhança e correspondência, da mesma forma como o burlesco, a farsa, o plágio (HUTCHEON, 1985).

A crítica tradicional considera a paródia um processo literário de segunda ordem e condena formalmente o plágio. Mas, para Lautréamont constituir sua linguagem literária, o

⁵ O plágio difere do pastiche, que sinaliza ao leitor que se trata de um jogo de imitação e não de um roubo, ou empréstimo não autorizado, como faz o plagiador. A alusão faz menções explícitas e/ou implícitas a determinados textos literários, servindo-se como termo de comparação, e que às vezes pode exigir do leitor uma capacidade de associações de ideias. O recurso à alusão literária demonstra a relação que um autor tem ou estabelece com a tradição que supostamente representa ou com a qual há uma identificação. A alusão apenas se refere, não deforma, não censura, não imita, não transcreve um texto preexistente. A paródia, pelo contrário, invalida o sentido “original”. A alusão baseia-se em uma relação de correspondência verbal entre dois textos, ao passo que a paródia difere sempre do texto que parodia.

plágio, a paródia, eram necessárias. O plágio leva ao extremo rigor a observância das fontes. Mas se as transcrições são agregáveis em uma obra original, os plágios também serão, já que basta deslocar uma unidade de seu contexto para que a obra se torna outra (PERRONE-MOISÉS, 1973). Seria uma leitura reducionista ver Lautréamont apenas como um escritor plagiador de textos, sua transgressão vai muito mais longe.

A análise das fontes textuais feita de forma tradicional encara a obra literária como um produto que será totalmente explicado, caso seja capaz de se remontar a suas “origens”. É bastante comum observar a utilização das análises das fontes por certos universitários de formação positivista, já que veem a obra como resultado imprescindível de uma biografia ou de uma historicidade (PERRONE-MOISÉS, 1973):

Trata-se sempre de colocar a obra estudada em relação com alguma coisa *outra*, um alhures da literatura; esses alhures pode ser uma obra (antecedente), uma circunstância biográfica ou ainda uma ‘paixão’ realmente experimentada pelo autor e que ele “exprime” (sempre a *expressão*) em sua obra (Orestes, é Racine aos vinte e seis anos, apaixonado e ciumento, etc.); o segundo termo da relação é sempre *analógico*, implica a certeza de que escrever nunca é mais do que *reproduzir, copiar, inspirar-se em*, etc.; as diferenças que existem entre o modelo e a obra (que seria difícil contestar) são sempre atribuídas ao “gênio”, noção diante da qual o crítico mais cabeçudo, mais indiscreto, renuncia bruscamente ao direito de palavra e o racionalista mais carrancudo se transmuta em psicólogo crédulo, respeitoso da misteriosa alquimia da criação, desde que, precisamente, a analogia não se torna mais visível: as *semelhanças* da obra provêm, portanto, do positivismo mais rigoroso, mas por uma singular abdicação, suas diferenças pertencem à magia. Ora, isto é um postulado caracterizado: pode-se sustentar com igual direito que a obra literária começa precisamente ali onde ela deforma seu modelo (ou para ser mais prudente, seu ponto de partida) (BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 78, grifo do autor).

A análise das fontes textuais parte de um interesse comum: obter o “modelo” para assim poder analisar as transformações nele introduzidas pelo escritor, ou seja, levantar traços comuns entre a obra e o modelo escolhido, assegurando dessa forma a visão historicista do fenômeno literário. Os pesquisadores de fontes textuais se esquecem de que cada modelo remete a um modelo anterior, deste modo, o analista se vê cada vez mais afastado da obra, em direção aos modelos, até o momento em que tudo se parecerá com tudo. A volta às origens abre rastros falsos, aproximações equívocas ou mesmo completamente falazes (PERRONE-MOISÉS, 1973). Mas, nessa ladeira (nessa busca), como parar? Questiona Maurice Blanchot (2014). O romance polifônico moderno afronta o *lógos* clássico a fim de orientá-lo para uma outra forma de pensamento, ou seja:

[..] aquele que procede por diálogo (uma lógica de distância, relação, analogia, oposição não exclusiva, transfinita). Não é, então, surpreendente que o romance tenha sido considerado um gênero inferior (pelo classicismo e regimes a ele similares) ou subversivos (penso aqui nos grandes autores polifônicos de todas as épocas – Rabelais, Swift, Sade, Lautréamont, Joyce, Kafka, Bataille – para citar apenas os que sempre estiveram e continuam à margem da cultura oficial) (KRISTEVA, 2005, p. 91).

Todo texto advém de outros textos, produzindo espaços de dimensões múltiplas, provenientes de diferentes culturas e que adentram umas nas outras em diálogo, em paródia, em oposição. Todo livro remete a outros livros, a outros tipos de linguagens, que acabam sendo tomadas como: bibliotecas, tessituras, incorporações, diálogos.

A célebre afirmação de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), “A poesia deve ser feita por todos. Não por um”, implica a consideração do outro para o ato criador: ela infringe os postulados da individualidade e da unicidade da obra de arte e conduz a literatura a um corpus imenso, que pertence a todos. Em *Les Chants de Maldoror* como em *Poésies*, Lautréamont aplica estritamente este princípio: nutridos de tudo o que escapa da biblioteca, estes textos regurgitam de paródias e de plágios, práticas das quais o poeta constitui uma verdadeira poética. A insubmissão, a subversão que caracterizam estas obras se ilustram no desvio sistemático de empréstimos não marcados, que fazem das *Poésies I e II*, notadamente, verdadeiros centões paródicos. Mesmo se o propósito é finalmente colocado a serviço de um empreendimento de demolição da própria idéia de literatura, Lautréamont diverte-se com sua própria memória e a memória do leitor, absorvendo as citações que ele faz, entrecruzando várias referências, misturando-as com outras figuras da ironia: a antífrase, a enumeração e o sarcasmo (SAMOYAUULT, 2008, p. 79).

Não se trata apenas de listar, inventariar ou catalogar livros e autores presentes na obra ou fazer meras comparações entre os textos mencionados, aludidos. Isso, na verdade, pouco difundiria a pesquisa. O que se buscou demonstrar até aqui, mesmo apontando inicialmente a presença de outros textos nos *Cantos*, é que essa utilização não é uma mera repetição de modelos de fontes feitas por Lautréamont. Não se trata apenas de repetir textos de outros autores, mas, ao invés disso, propor, com distinção, um permanente diálogo entre os textos. Trata-se, sobretudo, de como as fontes em questão são utilizadas na obra e o uso que Lautréamont faz delas para criar a linguagem literária dos *Cantos*.

Um exemplo de como ele se utiliza e faz uso de outros textos, encontra-se no início da quinta canção (5C), na primeira estrofe (1E). Nessa passagem, Lautréamont introduz no seu texto, palavra por palavra, uma passagem completa (não declarada) da *Encyclopédie d’histoire naturelle* [Enciclopédia da história natural], escrita pelo célebre naturalista francês Doutor Jean-

Charles Chenu (1808-1879), estabelecendo diálogo e relações simbólicas na obra ao compará-la ao voo dos estorninhos:

Os bandos de estorninhos têm um modo de voar que lhes é próprio, e parece submetido a uma tática uniforme e regular, tal como ade uma tropa disciplinada, que obedece com precisão à voz de um só chefe. É à voz do instinto que os estorninhos obedecem, e seu instinto os leva a se aproximarem sempre do centro do pelotão, enquanto a rapidez do seu voo os leva constantemente para além: de modo que essa multidão de pássaros, assim reunidos por uma tendência comum em direção ao mesmo ponto imantado, indo e vindo sem parar, circundando e cruzando-se em todos os sentidos, forma uma espécie de turbilhão extremamente agitado, cuja massa inteira, sem seguir uma direção bem determinada, parece ter um movimento geral de evolução sobre si mesma, resultante dos movimentos particulares de circulação próprios a cada uma das suas partes, na qual o centro, tendendo perpetuamente a expandir-se, mas incessantemente pressionado, comprimido pelo esforço contrário das linhas circundantes, que pesam sobre ele, está constantemente mais apertado que qualquer uma dessas linhas, que por sua vez o estão tanto mais, quanto mais próximas estiverem do centro. Apesar dessa estranha maneira de rodopiar, nem por isso os estorninhos deixam de fender, com rara velocidade, o ar ambiente, e ganham sensivelmente, a cada segundo, um terreno precioso para o termo das suas fadigas e o alvo da sua peregrinação (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 215).

O voo dos estorninhos se caracteriza por ora se agruparem no centro, ora se dispersarem pelos extremos, pela velocidade, pela mudança rápida de direção, pela forma com que sempre mudam de configuração em um espaçamento livre de impulsos. O voo dos estorninhos é sempre descontínuo, imprevisto, cíclico, desviante, nunca o mesmo. Em sua formação de vanguarda, milimetricamente organizados na dispersão.

Em sua dança assimétrica rodopiam como um manto negro no céu, por causa da cor e pelo número excessivo de pássaros que o atravessam, tal fenômeno é conhecido como “sol negro” (que pode ser atribuído aos *Cantos* como signo da obra, antítese do sol, preferência pela noite, pelo submundo). Os estorninhos, fazendo uma comparação a linguagem literária dos *Cantos* que plagia, subverte, metamorfoseando outras obras, são capazes de reproduzir sons de outras aves, inclusive de outros animais e ruídos da própria natureza, como da água, vento, chuva, etc. Semelhança relacionada ao modo como a obra se constrói.

Para Lautréamont esse é o formato e a definição de como seu texto é feito e se mantêm. Assim é construído os *Cantos*, como o próprio narrador-personagem descreve, após apresentar tais características, certifica-se: “Tu, da mesma maneira, não te incomodes com a maneira estranha com que canto cada uma destas estrofes” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 216). O voo dos estorninhos é um dos símbolos do processo de criação dos *Cantos*. Lautréamont se apropria

de um texto alheio para, ao mesmo tempo, dizer metaforicamente como são escritas suas canções. Sua escrita é como um turbilhão agitado que não segue uma direção exata (de acordo com os padrões tradicionais da narrativa). Ela é feita de linhas circundantes, sempre se desviando, movimentando-se progressivamente através de suas sequências narrativas.

Como já mencionado anteriormente, a passagem dos estorninhos foi copiada de uma famosa enciclopédia da época, escrita pelo Doutor Jean-Charles Chenu que, por sua vez, ironicamente, copiou as mesmas informações, ao transcrever trechos do livro *Zoologie classique* de F. A. Pouchet, naturalista do século XVIII. Prova de que não se sabe afirmar a origem do texto.

Conforme Roland Barthes (2004, p. 57), em “A morte do autor” (1968), “a escritura é esse neutro [...] onde se perde toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. A escritura torna-se a destruição e o aniquilamento de toda voz, de toda origem. Um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um único sentido, mas um espaço de dimensões múltiplas, de escritas variadas, das quais nenhuma delas é original, inédita (BARTHES, 2004).

A presença, visível ou não, de outros textos nos *Cantos* é um diálogo que se constrói como um mosaico, dando-lhes outros usos aos textos já existentes. A unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino que é dado a ele. Nos *Cantos*, diz o narrador sobre seu próprio texto afirma que: “Haverá, em meus cantos, uma prova imponente de força, ao assim desprezar as opiniões do senso comum. Canta só para si, e não para seus semelhantes. [...] Livre como a tempestade” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 191).

Para Gérard Genette (2010), a intertextualidade não seria simplesmente a presença de uma referência a outro texto, mas sim uma maneira de produzir um outro texto a partir dos textos anteriores. A relação dos *Cantos* com os outros textos nem sempre é identificada pelo leitor, uma vez que os *Cantos* não estabelecem uma relação direta com o texto fonte. Trata-se de uma intertextualidade implícita que exige dedução, inferência e análise por parte do leitor, além de um leque de conhecimentos prévios para identificar tal relação.

Os *Cantos* de Lautréamont são como um caleidoscópico marcados por uma enorme transitividade com outros textos, em *devenir*, sempre se modificando. Sua literatura encontra-se em trânsito, em um permanente diálogo com grande parte da herança literária do ocidente. De Homero, passando por Dante, Milton, ciências da sua época, manuais de divulgação, enciclopédias, livros de ornitologia, com aquilo que foi escrito no último jornal lido pelo poeta antes de escrever sua obra. Trata-se, portanto, de uma narrativa que nunca termina de dizer o que tem para ser dito e que a cada nova leitura outras significações ao seu texto são atribuídas.

3.5 A autorreferencialidade poética e crítica de Lautréamont

Focalizando o modo como a linguagem narrativa dos *Cantos*, em um jogo de espelhos, faz menção a si mesma, analisa-se neste subcapítulo a autorreferencialidade poética e crítica na obra de Lautréamont, evidenciando a experiência-limite e *devoir* literário como signos na construção da obra. A metalinguagem define-se como um código que faz referência a si mesmo. Essa função é capaz de ser empregada em diferentes aspectos, sejam eles no campo da literatura, da pintura, do cinema, da música. No que se refere especificamente ao texto literário dos *Cantos*, há presença da metaliteratura, da metaficção, da metapoema, da metacrítica, em seu texto. Todas elas, independentemente de sua categorização, constituem uma finalidade que é a de utilizar seu sistema de signos para falar do seu próprio código.

Nos *Cantos*, o autor declara na segunda estrofe (2E) do segundo canto (2C): “Haverá, em meus cantos, uma prova imponente de força, ao assim desprezar as opiniões do senso comum. Canta só para si, e não para seus semelhantes. [...] Livre como a tempestade [...] Nada teme, a não ser a si mesmo!” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 191). Os *Cantos* possuem sua própria explicação, o que torna uma tarefa difícil para aqueles que buscam atribuir explicações sobre a obra, uma vez que, tudo o que se poderia ter sido dito de mais “exato” sobre os *Cantos*, o autor declara em sua própria obra. No entanto, não se pode levar em consideração os comentários proferidos pelo o narrador da obra, já que a crítica exige distância entre dela e daquele que escreve sobre ela. Mas, ao mesmo tempo, essa autocrítica não se pode ser ignorar por aquele que analisa (PERRONE-MOISÉS, 1973).

A autocrítica de Lautréamont é um elemento narrativo que faz parte dos *Cantos*. Trata-se de um processo pelo qual se pode perceber o redobramento do dizer, isto é, o reduplicamento do seu próprio enunciado, uma vez que o autor, ao praticar a metalinguagem, também comete metalinguagem em sua própria obra. A autocrítica é um processo de construção e de uma produção narrativa. No caso dos *Cantos*, a fim de questionar e modificar, ela pode ser tanto crítica com relação ao mundo e sua época (moral cristã, sociedade burguesa): “Minha poesia não consistirá em outra coisa senão atacar, por todos os meios, o homem, essa besta-fera, e o Criador [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 115); ou com relação às literaturas anteriores.

Os *Cantos*, obra ultrarromântica, é, ao mesmo tempo, uma obra que critica o romantismo, seja por seu exagero, pelas tendências satânicas, egocêntricas, sentimentalistas, inclinações pelo macabro, etc. Uma crítica que possui efeitos cômicos, irônicos, paródicos (PERRONE-MOISÉS, 1973).

No que diz respeito ao interesse particular desta pesquisa, observa-se que, na metalinguagem poética (autocrítica) dos *Cantos*, a narrativa, dirigida ao leitor, por exemplo, é seguida de instruções para com o seu uso e advertências com relação à obra lida. O tratamento imposto por Lautréamont àquele que lê é evidenciado de variadas maneiras. Como pode ser verificado na primeira estrofe (1E) da primeira canção (1C):

Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz como isto que lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, a não ser que invista em sua leitura uma lógica rigorosa, e uma tensão de espírito pelo menos igual a sua desconfiança, as emanações mortais deste livro embeberão sua alma, assim como a água ao açúcar. Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 73).

A criação literária, pressuposta antes como algo inimaginável pelo leitor, era uma atribuição conferida tão somente ao poeta. Nessa perspectiva, o leitor apenas contemplava a obra de forma passiva. O conceito de arte, não só da literatura, se decompôs, em parte, com a modernidade. Isso se deve às descobertas de novas linguagens técnicas, sejam elas no cinema, fotografia, etc. O que era antes considerado um objeto sacralizado, passou a não ser mais visto dessa forma. Em razão disso, a linguagem da poesia, na condição de afastamento da imitação do real produziu diversas questões com relação à linguagem literária (CHALHUB, 2005).

Quando um escritor escreve um poema e discute o seu próprio fazer poético, explicitando os procedimentos utilizados em sua construção, ele usa da metalinguagem. Ao decorrer do texto, o narrador dos *Cantos* se dirige diretamente ao leitor, advertindo-o, direcionando-o, confundindo-o, por vezes revelando o fazer poético. O narrador dos *Cantos* é um personagem, uma voz que o autor personifica para fornecer informações ao leitor, criando uma relação entre aquele que lê e aquele que escreve.

Como pode ser analisado na nova estrofe (9E) da primeira canção (1C): “Eu me proponho, sem estar emocionado, a entoar a estrofe séria e fria que ireis ouvir. [...] Permaneci, contudo, se puderdes, tão calmo quanto eu nessa leitura que já me arrependo de vos oferecer [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 84). Na décima quarta estrofe (14E) da primeira canção (1C): “Terminando aqui este canto, não sede severo com aquele que até agora se limita a exercitar sua lira, de um som tão estranho. [...] Quanto a mim, retornarei ao trabalho, para fazer que saia um segundo canto, em um lapso de tempo que seja demasiado demorado” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 106).

Em outras passagens, o poeta-narrador rompe o pacto com o leitor, ao desmistificar o discurso poético, ao mudar de tom (do sério para o cômico e/ou vice-versa), por exemplo. Na segunda estrofe (2E) da segunda canção (2C): “Agarro a pena que vai construir o segundo canto... [...] Mas... o que têm meus dedos? As articulações permanecem paralisadas [...] Porque essa tempestade, e porque a paralisia dos meus dedos? Será um aviso do alto para me impedir de escrever [...] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 109). Na terceira estrofe (3E) da quarta canção (4C): “Fica claro, ou então não me leiam, que me limito a colocar em cena a tímida personalidade da minha opinião [...] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 194).

Outros exemplos. Na sétima estrofe (7E) da quarta canção (4C): “Aviso a quem me lê que tome cuidado, para não fazer uma ideia vaga, e, por maiores motivos, falsa, das belezas da literatura que desfolho, no desenvolvimento excessivamente rápido das minhas frases” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 206). Na mesma estrofe: “Não sei se o leitor venha a se arrepender, se prestar à minha narrativa [...] que discute lealmente, com secreta simpatia, os mistérios poéticos, [...] que me encarrego de revelar-lhe [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 207). Na primeira estrofe (1E) da quinta canção (5C): “Que o leitor não se zangue comigo se minha prosa não tem a felicidade de agradar-lhe. Afirmas que minhas ideias são ao menos originais” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 215).

Lautréamont quebra o pacto poético, romanesco, literário, ao expor aquilo que geralmente é, muitas vezes, camuflado pelas obras literárias. O autor-narrador coloca o leitor em um lugar em que a “irrealidade” da literatura é impetuosamente colocada em xeque e confrontada com o real, sobretudo com o ato de escrever. Tendo como exemplo, na primeira estrofe (1E) da quinta canção (5C): “Caso sigas minha receita, minha poesia te receberá de braços abertos [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 218). Na quinta estrofe (5E) da quinta canção (5C): “Que pena eu não poder olhar, através dessas páginas seráficas, a cara de quem me lê! Se não tiver ultrapassado a puberdade, que chegue perto. Aperta-me contra ti e não temas machucar-me” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 232).

Contudo, haverá mais anátemas, possuidores da especialidade de provocar o riso; personalidades fictícias que teriam feito melhor se houvessem permanecido nos miolos do autor; [...] Reparei que nem por isso minha poesia será menos bela. [...] Os cinco primeiros relatos não foram inúteis; eram o frontispício da minha obra, o alicerce da construção, a explicitação prévia da minha poética futura; e eu devia a mim mesmo, antes de fazer as malas e seguir viagem pelos países da imaginação, o aviso aos sinceros apreciadores da literatura, pelo esboço rápido de uma generalização clara e precisa, do objetivo que havia decidido alcançar. Por conseguinte, minha opinião é que, agora, a parte sintética está completa e suficientemente parafraseada [...] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 248).

Ao longo da narrativa dos *Cantos*, percebe-se que a obra de Lautréamont é uma prosa poética que se faz ensaio e que discute não apenas sua própria construção, mas, ao mesmo tempo, a construção de outras formas literárias em seu texto. Os *Cantos*, enquanto narrativa, têm consciência de si mesmo, a obra relativiza e dramatiza as fronteiras, levando ao limite as arestas entre a ficção poética e a crítica.

Hoje, vou fabricar um pequeno romance de trinta páginas; essa medida permanecerá em seguida quase estacionária. Esperando ver prontamente, um dia desses, a consagração das minhas teorias, aceitas por essa ou aquela forma literária, creio ter, finalmente encontrado, após algumas tentativas, minha fórmula definitiva. É o melhor: pois é o romance! Este prefácio híbrido foi exposto de um modo que talvez não pareça suficientemente natural, no sentido de surpreender, por assim dizer, o leitor que não percebe muito bem aonde se quer levá-lo; [...] eu fiz todo o esforço para provocá-lo. [...] somente mais tarde, quando certos romances tiverem saído, compreenderéis melhor o prefácio do renegado, de rosto fuliginoso [...] Antes de entrar no assunto, acho estúpido que seja necessário [...] pôr ao meu lado um tinteiro aberto, e algumas folhas de papel não amassado. Dessa maneira, ser-me-á possível começar, [...] por esse sexto canto, a série de poemas instrutivos que já demoro a escrever. Dramáticos episódios de uma implacável utilidade! [...] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 249).

Lautréamont, como crítico, se utiliza da linguagem poética para fazer referência ao seu próprio texto, para analisar seu próprio poema, desvelando o processo literário, a fim de desmistificá-lo. Os *Cantos* são, ao mesmo tempo, poemas sobre poemas (de teor crítico), invocados sem restrições, metaforizados para reflexão sobre as potencialidades expressivas do texto poético. A criticidade enquanto aspecto autocrítico dos *Cantos* encontra-se na experiência-limite da escritura, da modernidade. Para Blanchot, em *O livro por vir* (2005), “a partir da metade do século XIX, produz-se uma ruptura das obras com a literatura e dos escritores com suas obras enquanto literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 153).

Lautréamont em sua escrita autocrítica recusa-se a fazer uma obra. Nessa perspectiva: “Os *Cantos* não são mais do que uma longa preparação de um romance que, tendo sido anunciado como a parte mais importante da obra, com relação à qual tudo o mais era preliminar, apresenta-se como um anti-romance” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 154). Como obra romanesca: inconsistente, contraditória e decepcionante. O texto de Lautréamont é o anúncio da modernidade uma vez que romper com certa literatura ao criticá-la e produzir novas significações. “O escritor [...] contemporâneo (deseja) seu desaparecimento enquanto indivíduo em proveito da obra, e esta desaparece por sua vez em sua própria busca” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 155).

Nesse sentido, “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (BLANCHOT, 2005, p. 185). O texto de Lautréamont, como “prefácio”, é o anúncio de um futuro que passará a existir a partir do “lance de dados” de Mallarmé, estabelecendo o resultado de toda crítica e autocrítica da própria literatura (PERRONE-MOISÉS, 1973).

4 UM CASO DE *DEVIR*: *DEVIRES-MENORES*, *DEVIR-HOMEM-MULHER*, *DEVIR-ANIMAL*, *DEVIR-ENTRE DOS CANTOS*

Para que se entenda a proposta de análise deste capítulo, retoma-se aqui o conceito de *devir*. De acordo com Heráclito, sua concepção associa-se a tudo aquilo que está sujeito ao tempo e à transformação, isto é, a tudo aquilo que se refere ao *ser* como processo. A harmonia das coisas, para Heráclito, encontra-se na concordância inesgotável da mudança e no contraste contínuo entre os opostos. A condição estática, fixa, imóvel, portanto, é relacionada diretamente à morte, diferente da condição dinâmica do *devir* que é referente à vida. Nada é estático nos *Cantos*, mas um fluxo incansável, enérgico. Sua narrativa nunca é uma ocorrência determinada, mas passageira, provisória, sempre temporária, assim como seus personagens.

Ao afirmar o movimento, Heráclito se opõe à imobilidade. Para ele, a aparente unidade abrange uma multiplicidade de características contrárias. A dessemelhança, a diferença, a aversão, constituem a realidade das coisas, dos acontecimentos. O *devir* ocorre entre termos antagônicos: a verdadeira unidade encontra-se na harmonia dos elementos opostos. Os opostos existentes um pelo outro e são ao mesmo tempo incompreensíveis um sem o outro (exemplos: mal e bem, amor e ódio, verdadeiro e falso, presente e ausente, ordem e anarquia). O conceito de Heráclito torna-se, assim como em Hegel e para os filósofos posteriores, a expressão de todo pensamento dialético. Ao contrapor o mundo sensível (lugar do *devir*) ao invés do mundo das ideias (lugar da imobilidade), Lautréamont elabora uma narrativa na qual a linguagem está sempre sendo modificada.

A reflexão sobre *devir* é essencial para qualquer pensamento dirigido sobre o mundo real, assim como é oferecido pelos *Cantos*. A distinção entre *ser* e *devir* sobrepõe a distinção entre o mundo inteligível e o mundo sensível de Platão. Segundo a perspectiva de Heráclito, tudo se transforma, mas não de forma aleatória, a única coisa imutável é a lei da eterna metamorfose (de qual passa Maldoror pela narrativa). Heráclito se opõem claramente à ideia de Parmênides, que apoia a unidade e a imutabilidade do *ser*. Se tudo se torna tudo, cada coisa contém nele aquilo que o nega. A lei do *devir* não é outra senão a identidade dos contrários.

Em *Kafka: para uma literatura menor* (2003), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a noção de literatura menor se refere a uma literatura marginalizada, minoritária, que tenta traçar linhas de fuga de uma língua dominante através do desvio, de outras saídas. “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38). O *devir* se define em um campo de multiplicidade, de desdobramento da diferença. Todo *devir* é minoritário, todo *devir* é um *devir-*

menor. Trata-se de uma variação que escapa, que se desloca de toda regra. Uma literatura menor faz com que as raízes aflorem e flutuem, escapando da territorialidade forçada.

O *devoir-menor* (ou *devoir-minoritário*), não deve ser compreendido, nesta análise, como sentido de minorias, mas no sentido de *desvio*, que atua contra os conjuntos de normas predominantes, sejam elas arbitrárias, majoritárias da representação (que pertencem e se apoiam em sistemas em que prevalece a visão unitária e estreita da regra obrigatória). O *devoir-menor*, que é desvio, é capaz de proporcionar rasuras ao se infiltrar diretamente nas brechas, nos espaços.

Trata-se de uma rasura de pensamento dos grandes centros que atua pela fronteira, pelas lacunas, desviando-se do padrão, desrespeitando os critérios de medida. Em um desvio que age e que existe no limite. É um processo de criação que parte da dissolução e do esgotamento das figuras maiores da representação do *lógos* clássico. Que se movimenta na direção contrária proposta pelas regras clássicas, por exemplo, da literatura através de um caminho alternativo de cortes, de atalhos, de lacunas, de brechas, no qual a linguagem literária permite-se transitar (DELEUZE; GUATTARI, 2003).

Desviar-se de algo em relação ao modelo é praticar o *devoir*. Em uma linha de fuga há sempre uma traição, uma infidelidade das potências fixas. O *devoir-menor* escapa do sistema do regime vigente, desterritorializando a língua maior, considerada padrão, modelo, oficial, colocando-a em estado de variação contínua. A função da literatura menor não é a de representar, mas de inventar, criar algo que falta (MACHADO, 2009, p. 216).

A escrita dos *Cantos* conduz a literatura a um outro limite, levando o texto literário a outras possibilidades, fora dos limites e dos códigos estabelecidos. Abrindo à força as fronteiras da palavra, da forma, da imagem, do pensamento. Trata-se de uma linguagem que está sempre sendo experimentada, em aberto, em fluxo, alargando os limites da literatura. O livro se “constituiu na medida em que ele provoca no tempo essa reação limite, é o *devoir*, e é a grande imagem do fluxo universal da coisa; isso é tão verdadeiro que na base da construção de *Work in progress*”, nele encontra-se a imagem da água, onde tudo flui (FOUCAULT, 2009, p. 167).

A escrita é a desconstrução da linguagem, pois ela explora seus limites, seus pontos de fuga, suas dobras, em um movimento que força a escrita a alcançar o que está além das suas possibilidades, além das suas funções, na outra margem, num eterno refazer-se, num eterno *devoir*. Ao escrever os *Cantos*, Lautréamont propõe outro formato para narrativa tradicional (BLANCHOT, 2005). Sobre os *Cantos*, Blanchot afirma que deve-se ler *Maldoror* como uma criação progressiva no tempo e com tempo, lê-lo como uma *work in progress*, uma obra em curso, na qual Lautréamont conduz para onde deseja, mas também para onde ele não tem ideia,

seguindo por uma corrente que arrasta, não porque ele se deixe arrastar sem direção certa por uma força cega, mas porque essa energia que invade a obra é forma que ele tem de estar à frente de si, de se anteceder por entre as passagens da transformação (BLANCHOT, 2014).

Esta análise percorre pelo estudo: 1) dos *devires-menores* (homossexualidade, pederastia, prostituição); 2) do *devoir-homem-mulher* (hermafrodita, andrógino); 3) do *devoir-animal* de Dazet; 4) do *devoir-animal* de Maldoror; 5) do bilinguismo da obra. Elementos que evidenciam a proposta-limite e em *devoir* dos *Cantos*. Este capítulo está segmentado em partes menores, dividindo-se em seções secundárias, subcapítulos.

4.1 Homossexualidade, pederastia, prostituição: *devires-menores*

Assim como surge de forma recorrente o tema da metamorfose, também aparece, com frequência, o tema da pederastia, da homossexualidade e da prostituição na narrativa dos *Cantos*. A preferência de Maldoror por adolescentes é um dado comum na obra, como quando Maldoror se despede de Dazet, na décima terceira estrofe (13E) da primeira canção (1C), estrofe que se encerra em meio a uma profunda tristeza: “Pois bem, vai-te!... retira-te deste solo móvel!... [...] Adeus então; que não esperes mais encontrar Dazet em teu caminho. Morrerá sabendo que não o amaste. [...] Eu parto para eternidade, a fim de implorar teu perdão” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 105).

Como quando Maldoror confessa sua pederastia, sua admiração, atração sexual por jovens adolescentes, na estrofe sobre a cabeleira de Falmer (4C, 8E), na estrofe dos pederastas incompreensíveis (5C, 5E), quando o narrador expressa suas inclinações: “Eu sempre experimentei uma atração infame pela juventude pálida dos colégios, e pelas crianças estioladas das fábricas!” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 232-233).

Uma outra passagem que evidencia a atração de Maldoror pelo mesmo sexo encontra-se na sexta estrofe (6E) da primeira canção (1C): “[...] que me levou a cometer esse crime; [...] Adolescente, perdoa-me. Uma vez saídos dessa vida passageira, quero que estejamos entrelaçados pela eternidade; que formemos um único ser. Minha boca colada na sua” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 79).

A homossexualidade na obra é encontrada em muitos trechos. Quase sempre carregados de delírio ou de desorientação espaciotemporal, em alguns deles, Maldoror encontra-se envolvido, seduzido, praticando ou imaginando praticar sexo com adolescentes, como na passagem da quinta estrofe (5E) da quarta canção (4C):

Foi preciso que eu abrisse vossas pernas para vos conhecer, e que minha boca se pendurasse às insígnias do vosso pudor. Mas (coisa importante para ter em mente) não esqueci de, todo dia, lavar a pele de vossas partes com água quente, pois, senão, cancros venéreos cresceriam infalivelmente sobre as comissuras fendidas dos meus lábios insaciados. Ó! se em lugar de ser inferno, o mundo não fosse mais que um imenso ânus celeste, vede o gesto que faço com meu baixo ventre: sim, teria enfiado minha vara através do seu esfíncter sangrento, destroçado, com meus movimentos impetuosos, as próprias paredes do seu recinto! (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 231).

Do mesmo modo, há uma alusão muito próxima àquela dos romances clássicos de cavalaria, de camaradagem (amizade entre homens), próprias da poesia romântica, em que os personagens Maldoror e Mário montados a cavalo, se diferenciam, a cena entre eles contém sentimentos ou emoções em diferentes graus de complexidade (amizade, amor, paixão), evidenciado na primeira estrofe (1E) da terceira canção (3C):

[...] Mário e eu, nós percorríamos a beira-mar. Nossos cavalos, o pescoço esticado, fendiam as membranas do espaço, e arrancavam faíscas dos eixos das praias. [...] ‘Aonde vão, nesse galope insensato?’ Nada dizíamos; mergulhados no devaneio, nós nos deixávamos carregar sobre as asas dessa corrida furiosa; [...] Então, desgostosos por sua tentativa infrutíferas, no meio das estrelas compadecidas de sua dor, e sob o olhar de Deus, abraçavam-se chorando, o anjo da terra e o anjo do mar!... [...] Mário e esse que galopava a seu lado não ignoravam os rumores vagos e supersticiosos, narrados nos serões pelos pescadores do litoral, sussurrando ao redor da lareira, portas e janelas fechadas; enquanto o vento da noite, que desejava aquecer-se, deixa ouvir seus assobios ao redor da cabana de palha, e sacode, com seu vigor, essas frágeis paredes, rodeadas em seus alicerces por fragmentos de conchas, trazidas pelas ondulações moribundas do mar. Não falávamos. O que dizem dois corações que se amam? Nada. Mas nossos olhos tudo exprimiam (LAUTREAMONT, 2014, p. 159).

Algumas passagens do texto podem ser lidas como paródia, com o propósito de satirizar ou ridicularizar seu conteúdo, ao fazer uma imitação irônica do discurso amoroso da literatura romântica do século XIX, da idealização feminina (utilizada de forma exagerada pela literatura clássica), que é substituída na narrativa dos *Cantos* por adolescentes. A pederastia, considerada pela sociedade como desvio da norma, como prática contra a moral e leis sociais estabelecidas, também ligada à homossexualidade, encontra-se presente na obra, contrapondo-se às práticas instituídas pela sociedade do século XIX, na quinta estrofe (5E) da quinta canção (5C), afirma o narrador:

Ó pederastas incompreensíveis, não serei eu quem irá lançar injurias contra vossa grande degradação; não serei eu quem irá atirar o desprezo contra vosso ânus infundibuliforme. [...] Legisladores de instituições estúpidas, inventores

de uma moral estreita, afastai-vos de mim, pois sou uma alma imparcial. E vós, jovens adolescentes, ou melhor, mocinhas, explicai-me como e porque (porém mantende-vos a uma distância conveniente, pois eu também não sei resistir a minhas paixões) a vingança germinou em vossos corações, para ter feito aderir ao flanco da humanidade tamanha coroa de feridas. [...] vossa prostituição, oferecendo-se ao primeiro que vier, põe à prova a lógica dos mais profundos pensadores, enquanto vossa sensibilidade exagerada ultrapassa o limite do espanto da mulher [...] Sede abençoados pela minha esquerda, sede santificados pela minha mão direita, anjos protegidos pelo meu amor universal (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 230-231).

A palavra homossexualismo, com sufixo *ismo* (dado como doença), ao invés de homossexualidade (modo de ser), foi um termo pejorativo concebido no século XIX pelo discurso médico psiquiátrico, por volta da década de 1860-70, para identificar o sujeito homossexual. Nessa época, a prática da homossexualidade era na maioria das vezes associando pela sociedade à doença ou ao distúrbio mental.

A pederastia, a homossexualidade e a prostituição (associadas a vida devassa, a desonra, a libertinagem) era uma prática condenável para os costumes sociais do século XIX. Em oposição ao pensamento e as leis da sociedade vigente, Maldoror afirma, no início da sétima estrofe (7E) da primeira canção (1C): “Eu fiz um pacto com a prostituição, afim de semear a desordem na família” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 79). Os elogios, o enaltecimento, a manifestação de aprovação e apoio às prostitutas são de referências literárias do escritor Charles Baudelaire, que elegeu, durante sua vida, como companheira e inspiração a prostituta negra Jeanne Duval, a *Vênus hotentote*. Temas como a prostituição faziam parte de muitas obras literárias no século XIX (WILLER, 2014).

A prostituição, da mesma forma, foi considerada (assim como é hoje) uma atividade reprovada por diversas culturas. Vistas como desvio da norma, das práticas comuns, passaram a ser cada vez mais segregadas, marginalizadas. A homossexualidade, a pederastia, a prostituição são signos dos *Cantos*, símbolos do desvio (da exclusão, da exceção) das regras convencionais. Trata-se do desvio de condutas ou comportamentos que não estão em conformidade com os preceitos sociais.

4.2 A figura do hermafrodita (andrógino): *devir-homem-mulher*

O andrógino inicial, de acordo com as mitologias, é uma figuração antropomórfica do ovo cósmico, também conhecido como *big bang*, símbolo da origem do mundo primeiro, indiferenciado. Há inúmeros exemplos e explicações simbólicas retiradas das religiões nórdicas, grega, egípcia, iraniana, chinesas, indianas. Por exemplo, a mitologia chinesa revela

que, ao sair do ovo cósmico, Phan Ku (criador de tudo) quebra-o em duas partes dando origem ao céu e à Terra, separando os princípios contraditórios conhecidos como yin-yang, dualidades opostas e complementares entre si de tudo que existe no universo (ser, objeto, pensamento). Dentro dessa concepção, nada existe em seu estado puro (ativo ou passivamente), mas dentro de uma transformação contínua. O andrógino, de modo geral, é representado como signo da totalidade e surge sempre no começo e no final dos tempos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

A concepção simbólica do andrógino existe desde o início dos politeísmos ancestrais da humanidade (Egito, Pérsia, Índia) e seus numerosos exemplos de deuses andróginos. Da mesma forma, são inúmeras as teologias antigas (Platão, Fílon de Alexandria, neopitagóricos, herméticos e gnósticos) em que a perfeição humana é apresentada como uma unidade total. A figura do andrógino atravessa a história das civilizações e da arte. No Egito, por exemplo, ela se incorpora na figura da Esfinge e simboliza o enigmático. Na Grécia antiga, transforma-se no ideal de beleza a ser alcançado. Para o cristianismo, ela reaparece na incerteza do sexo dos anjos, dos demônios e da própria alma.

Traços andróginos estão também presentes em figuras mitológicas como Adônis, Dionísio, Cibele, Cástor e Pólux, e que os exemplos poderiam multiplicar-se ao infinito, uma vez que, até certo ponto, consideram que toda divindade (a genealogia e filiação dos deuses ou conjunto de divindades de um povo politeísta, nesse caso, grega, é prova disso) possui dois sexos, ou seja, é andrógina, e que, portanto, não necessitam de outros seres coniventes para dar à luz a outros seres (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Dentre tantos contornos, a figura do andrógino se caracteriza principalmente por ter a aparência e suas formas indefinidas. Seus limites identitários são desconhecidos. Emblemático como um ser duplo, o andrógino (figura híbrida) possui a um só tempo características dos dois sexos, isto é, encontra-se *entre* o masculino e o feminino. Quando sobreposta ao homem, é comum que essa figura seja associada ou tenha uma expressão sexual, ou seja, uma exteriorização erótica, libidinosa, genital.

A título de exemplo. Durante o século XIX, para muitos autores, principalmente ingleses e franceses (Swinburne, Wilde, Péladan, Huysman, Lorrain, Rachilde), a figura do andrógino, ao contrário, não representava a simples junção entre os seres do sexo masculino e feminino, mas a figura do adolescente delicado, afeminado (que revelava fragilidade, sem modos considerados másculos) com o qual se identificavam. *Falthurne* (1829) do conto de Balzac (1799-1850) é hermafrodita (que, ao contrário da maioria, é relacionado ao mito da perfeição humana, ser total), assim como a personagem *Séraphîta* (1834), amada como homem por Minna

e como mulher por Wilfred, e que ao perceber o amor humano concreto, passa a não ser mais um anjo descido na terra, mas um humano perfeito, um ser total. Nos romances e contos pertencentes ao movimento decadentista do século XIX, a figura do andrógino é recorrente, embora seja apresentado como uma figura mórbida ou satânica que não conhece vida sexual (MONNEYRON, 1996).

Os dândis da Europa no século XIX primaram pela androginia que foi notado por Baudelaire, que dedica um ensaio ao pintor Constantin Guys, e por Jules Barbey d'Aurevilly, que escreve sobre o famoso dândi inglês George Brummell. O dândi, distingue-se dos outros pelo desvio e negação das leis da natureza, tal como: o envelhecimento ou a sexualidade, e é posicionado fora da diferença do gênero, apropriando-se das qualidades assexuadas dos anjos, ideia bastante concebida no século XIX. Se a androginia é uma das características do dândi, isso se deve por causa da recusa de uma categorização e vida sexual, já que o dândi andrógino não é teoricamente atraído pelo homem ou pela mulher (FOESTER, 2013). A significação metafísica e transcendental do andrógino como “homem-perfeito” desclassifica-se e acaba por se perder na segunda metade do século XIX.

O decadentismo francês e o inglês voltam esporadicamente ao tema do andrógino, mas trata-se sempre de um hermafroditismo mórbido, até satânico (como, no exemplo, em Aleister Crowley). Como em todas as crises espirituais na Europa, também aqui se encontra uma *degradação do símbolo*. [...] Entre os escritores decadentes, o andrógino é compreendido unicamente como um hermafrodita no qual os dois sexos coexistem anatômica e fisiologicamente. Trata-se não de uma plenitude devida à fusão dos sexos, mas de uma superabundância de possibilidade eróticas. Não se trata do aparecimento de um novo tipo de humanidade, na qual a fusão dos sexos produziria uma nova consciência, apolar, mas de uma suposta perfeição sensual, resultante da presença ativa dos dois sexos. Essa concepção de hermafrodita foi, muito provavelmente, incentivada pelo exame atento de certas obras da escultura antiga. Contudo os escritores decadentes ignoravam que o hermafrodita teria representado, na Antiguidade, uma situação ideal que se tentava atualizar espiritualmente por intermédio dos ritos, mas que, se uma criança mostrasse, ao nascer, sinais de hermafroditismo, era levada à morte pelos próprios pais. Em outras palavras, o hermafrodita concreto, anatômico, era considerado uma aberração da natureza ou um sinal da cólera dos deuses e, conseqüentemente, suprimido de imediato. Só o andrógino ritual constituía um modelo, pois implicava não a acumulação dos órgãos anatômicos, mas simbolicamente, a totalidade dos poderes mágico-religiosos associados aos dois sexos (ELIADE, 1999, p. 102).

Dentre os mais diferentes e diversificados símbolos utilizados na obra de Lautréamont, está a figura do hermafrodita (andrógino) no texto. Visto como desvio do padrão de gênero e da sexualidade do século XIX, a figura do andrógino é uma metáfora da hibridez narrativa

utilizado nos *Cantos*. Escrito em um tom de tristeza elegíaca, o trecho no qual Lautréamont-Maldoror se refere ao hermafrodita, se confere na sétima estrofe (7E) da segunda canção (2C):

Lá, em um bosque rodeado de flores, repousa o hermafrodita, profundamente adormecido na relva, molhada por seu pranto. A lua separou seu disco da massa de nuvens, e acarícia com seus pálidos raios essa doce fisionomia de adolescente. Seus traços exprimem a mais viril energia, e, ao mesmo tempo a graça de uma virgem celestial. Nada, nele, parece natural, nem mesmo os músculos do seu corpo, que abrem seu caminho através do contorno harmonioso das formas femininas. Tem o braço recurvado sobre a testa, a outra mão apoiada contra o peito, como para comprimir os batimentos de um coração fechado a todas as confidências, oprimido pelo pesado fardo de um segredo eterno. Cansado da vida, envergonhado por caminhar entre seres que não se assemelham a ele, o desespero tomou conta de sua alma, e prossegue sozinho, como o mendigo do valo. [...] De bom grado, fala às vezes com aqueles que têm o temperamento sensível, sem lhes tocar a mão, mantendo-se a distância, no temor de um perigo imaginário. Se lhe perguntam porque tomou a solidão por companhia, seus olhos se elevam para o céu, mal retendo uma lágrima de recriminação contra a Providência; mas ele não responde a essa pergunta imprudente, que espalha pela neve das suas faces o rubor da rosa matutina. [...] Tomam-no geralmente por louco. Um dia quatro homens mascarados, que cumpriam ordens, atiraram-se sobre ele, e o amarraram solidamente, de tal modo que só pudesse mexer as pernas. O chicote abateu seus ruds látégos sobre suas costas, e lhe disseram que se dirigisse sem demora para a estrada que leva a Bicêtre. Ele se pôs a sorrir enquanto recebia os acoites, e lhes falou com tamanho sentimento e inteligência sobre as muitas ciências humanas que havia estudado, demonstrando tamanha instrução, nesse que não havia ainda transposto a soleira da juventude, e sobre os destinos da humanidade, a revelar inteiramente a nobreza poética da sua alma, que seus guardiões, assustados até a medula pelo ato que haviam cometido, desamarraram seus membros quebrados, prosternaram-se de joelhos, pedindo um perdão que lhes foi concedido, e se afastaram, como os sinais de uma veneração que não se concede ordinariamente aos homens. [...] haviam tentado interna-lo à força, sem prévio exame, em um hospício. [...] Quando vê um homem e uma mulher que passeiam por alguma alameda de plátanos, sente seu corpo fender em dois, de alto a baixo, e cada uma das novas partes vai abraçar um dos passantes; mas isso não passa de alucinação, e a razão logo recupera seu domínio. E é por isso que não mistura sua presença, nem à dos homens, nem à das mulheres; pois seu pudor excessivo, nascido dessa ideia de não passar de um monstro, o impede de conceder sua simpatia ardente por quem quer que seja. Acreditaria profanar-se, e acreditaria profanar os outros. [...] Então, fecha-se em seu amor próprio, ofendido por essa suposição ímpia, que na verdade só parte dele, e persiste em continuar só, em meio aos tormentos, sem consolação. Lá, em um bosque rodeado de flores, repousa o hermafrodita, profundamente adormecido na relva, molhada por seu pranto. [...] Sonha que é feliz; [...] Ah! que tua ilusão se prolongue até o despertar da aurora! [...] Não desperta, hermafrodita; não desperta ainda, suplico-te. [...] Dorme... dorme sempre. [...] Talvez um dia, com a ajuda de um livro volumoso, em páginas comovidas, eu venha a narrar tua história, espantado com que ela contém, e com os ensinamentos que dela se desprendem. Até agora, não fui capaz; pois, toda vez que o tentei, lágrimas copiosas caíam sobre o papel, e meus dedos tremiam, [...] Adeus hermafrodita! Todo dia, não

deixarei de rogar ao céu por ti (se fosse para mim, nada rogaria). Que a paz esteja em teu coração (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 121).

Diferentemente da visão do andrógino no século XIX, em grande parte, vista como ícone do homem perfeito, total, sagrado, de vida espiritual dirigida ao céu, a figura do hermafrodita dos *Cantos* é o oposto. O andrógino de Lautréamont é um ser atormentado pelo próprio destino, pelos conflitos pessoais e divergente com outras pessoas. Ele pertence à terra, às subversões e à experiência com a vida terrena, está em contato direto com a hostilidade dos homens, com o sentimento de solidão e de isolamento no mundo, em contraposição a Deus, com o paradoxo e ao mesmo tempo indo em direção dos princípios básicos do pensamento humano. Profundamente adormecido, magnetizado pelo sonho, esgotado pela vida. Visto como desvio do modelo da perfeição, da totalidade, a figura do andrógino terreno (relativo ao mundo material, mundano, profano, não sagrado) é metáfora da literatura utilizada nos *Cantos*.

De acordo com o pensamento de Deleuze e Guattari (1997), no volume 4 do livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, no capítulo intitulado “Devir-intenso, devir-animal, devir-perceptível”, *devir* jamais é algo majoritário (homem, branco, ocidental, americano do Norte ou europeu, masculino, adulto, racional, heterossexual, morador de cidade). Não existem *devires* do homem, porque o homem é dominante por excelência: adulto-macho, etc. Todo *devir* é um *devir-menor*. As mulheres, as crianças, os animais, os vegetais, as moléculas, são todos *devires-menores*.

Todos os *devires* começam e passam pelo *devir-mulher*, que é a chave para todos os outros *devires*, porta de entrada para qualquer *devir* minoritário, uma vez que desterritorializa o homem e desvia-se de suas formas binárias (das duas unidades ou dos dois elementos que tem duas faces ou dois modos de ser, nesse caso específico: homem e mulher, macho e fêmea) e hierárquicas (qualquer classificação por ordem, escala, superioridade ou divisão de valores). O *devir-mulher* afeta as estruturas do *ser* homem, produzindo subjetividade, novos signos assignificantes, escapando das formas, das leis, colocando em xeque o discurso metafísico das essencializações e das identidades fixas. Dessa maneira, o *devir-menor* torna-se um processo de criação, que parte da dissolução e do esgotamento das figuras maiores da representação (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Através do hermafrodita passa o *devir-mulher*, tornando-se estrangeiro em seu próprio território, como signo do *devir-menor*.

Há juízos de valores apresentados pela sociedade do século XIX, cujo teor de suas opiniões e conhecimentos se constroem a partir de análises preconcebidas sem a devida reflexão sobre a figura do hermafrodita que, em geral, é associada a um ser que carrega a insígnia do

estranho, do anormal, do excêntrico, como aquele que não se enquadra nos padrões estabelecidos e que se distancia ou se extravia do centro, fora dos grandes ambientes.

Existe no hermafrodita uma difusão e, ao mesmo tempo, uma absorção de masculinidade para o feminino, nesse caso, uma condição que não tem necessariamente ligação com homossexualidade, bissexualidade, transexualidade, pansexualidade (negação da ideia de dois gêneros) ou ao estado de hermafrodita (visto que nasce macho e fêmea). Sua condição é a de um *ser* que carrega a identidade de um *terceiro gênero*, que está sempre *entre* dois (em meio a, no meio de).

O mito do andrógino é recontado por Aristófanes em *O Banquete*⁶ (1972), de Platão. No início, havia três espécies e não duas (fêmea e macho) como hoje. A terceira espécie era o andrógino, um ser híbrido composto dois sexos, feminino e masculino. Nele, é apresentado o homem primitivo (inicial) como um ser bissexuado de forma esférica, que, segundo Platão, é originado de um animal duplo:

Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra (PLATÃO, 1972, p. 28).

No mito do andrógino de Platão, com a divisão do andrógino, cada metade sentiu-se triste e enfraquecida, buscando assim reencontrar a outra metade perdida. A força que impulsiona a reaproximação entre as duas partes corresponde ao fenômeno amoroso. O amor é desejo de unificação e indivisão. Encontrar a outra metade: eis o desejo (PLATÃO, 1972). “O masculino e o feminino são apenas um dos aspectos de uma multiplicidade de opostos que demandam nova interpenetração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 53). Portanto, o andrógino, como símbolo do *devir*, corresponde ao terceiro elemento que se encontra sempre “entre dois”, “em meio a”, “no meio de”, signo da linguagem literária utilizada nos *Cantos*. Literatura *entre*-dois, ambígua, em *devir*, em desvio, sempre por se fazer, sempre por vir, como linha de fuga:

Uma linha de *devir* não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa *entre* os pontos, ela só cresce pelo

⁶ Nesse volume, Sócrates, Agatão, Alcibíades, Aristófanes e outros conversam a respeito do amor. De acordo com Platão, para Sócrates, o amor é um meio de atingir a visão do princípio eterno de todas as coisas belas, o belo em si (PLATÃO, 1972).

meio, e corre numa direção perpendicular aos pontos que distinguimos primeiro, transversal à relação localizável entre pontos contíguos ou distantes. [...] uma linha de *devenir* não tem nem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino; e falar de ausência de origem, erigir a ausência de origem em origem, é um mau jogo de palavras. Uma linha de *devenir* só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um *devenir* está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um *devenir* não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 91).

O *devenir* é uma potência do múltiplo, força que faz mudar a direção, que altera o problema do definível. São linhas de fuga que entram pelas fissuras, pelas brechas e que rompem com todos os modelos, criando subjetividades não capturadas. E o que deseja o *devenir-mulher* que existe em todos os outros *devires* e, nesse caso, na figura do hermafrodita dos *Cantos*? Desviar-se. Romper com os jogos essencialistas e com as identidades fixas. Segundo Roberto Machado (2009), o *devenir* é pensando em contraposição à imitação, à reprodução, a identificação ou à semelhança, esquivar-se da forma dominante, *devenir* não é imitar, é uma dupla captura.

O hermafrodita de Lautréamont é um ser imprevisto que funciona *entre dois, no meio de dois* sexos, masculino-feminino, como terceiro elemento. Como signo do *devenir*, exterioriza a contraposição, a desarmonia, o desacordo com leis naturalizadas. “Que o *devenir* funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num *devenir* tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 107).

Todavia, na figura do hermafrodita, as formas se desfazem, perdem-se os referentes habituais, assim como as significações, os significantes e os significados, a favor daquilo que não tem formação fixa, de *devires* desterritorializados, de signos que se tornam a-significantes. O hermafrodita de Lautréamont, não aponta diretamente para um ser mitológico, muito menos para os arquétipos vigentes, mas para um ser cuja natureza pertence a um espaço livre de intensidades e que se desprende de suas referentes formas. Representado por uma condição dupla, o hermafrodita simboliza todas as ambivalências e desdobramentos dos *Cantos*, pelo qual tudo flui, tudo se transforma.

4.3 Dazet e o *devenir-animal*: a escrita palimpsética do “Canto primeiro”

Outro termo utilizado como signo da narrativa dos *Cantos* é o do *palimpsesto*, que etimologicamente significa “aquilo que se raspa para escrever de novo”. Trata-se de um material reaproveitado para escrita e reescrita de outros textos. O palimpsesto corresponde a

um “antigo material de escrita (principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [duplo palimpsesto], mediante raspagem do texto anterior” (AURÉLIO, 2010, p. 1543). A análise empreendida a seguir, busca verificar de que forma esse fenômeno ocorre no “primeiro canto” de Maldoror, através de um comparatismo interno.

A intertextualidade deu uma nova perspectiva para os estudos comparatistas no século XX, deixando de lado as velhas preocupações com relação as fontes e “influências”, analisadas dentro de uma abordagem positivista. Ela é um tipo de estudo que permite um comparatismo dentro de uma mesma obra literária. Trata-se, de como esse texto se reapropria do seu próprio texto e de que forma esses textos, agora, comparados lado a lado, se modificam e estabelecem relações, levando em consideração os elementos ou informações textuais que compõe o texto alterado em questão e que resultará em um outro texto.

Existem três versões publicadas da “primeira canção” de Maldoror: a 1ª versão — *Les chants de Maldoror: premier chant* (impressa em livreto e publicada anonimamente, apenas com três asteriscos: PAR ***), em agosto de 1868; a 2ª versão — *Les chants de Maldoror: premier chant* (publicado em uma revista, também de forma anônima), em janeiro de 1869; e a 3ª versão — *Les chants de Maldoror* (obra completa, totalizando as seis canções, com pseudônimo de Conde de Lautréamont), no verão de 1869.

Antes da publicação completa e definitiva dos *Cantos*, no verão de 1869, a *primeira canção* havia sofrido algumas mudanças pelo próprio autor. Na primeira publicação, em agosto de 1868, o nome de Georges Dazet, ex-amigo de Isidore Ducasse dos tempos do Liceu em Tarbes, na França, surge no texto como uma parte bruta da realidade, como uma pequena fragmentação de Isidore Ducasse histórico.

Na edição de *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas: obra completa* (2014), traduzida e editada por Claudio Willer, que aqui se analisa, o editor optou por acrescentar no livro a primeira versão do primeiro canto, por considerar que com o apagamento das referências a seu ex-colega Dazet, na edição definitiva, o texto eliminaria as possíveis impressões da homossexualidade de Lautréamont e que com a substituição de Dazet por seres animalescos, deixaria menos visível o movimento e as progressões literárias do texto. Tal passagem, da primeira versão publicada, em que o nome de Dazet aparece, encontra-se na nona estrofe (9E) da primeira canção (1C):

Ó *Dazet!* Tu cuja alma é inseparável da minha; tu o mais belo entre os filhos da mulher, apesar de ainda adolescente; tu, cujo nome não se assemelha ao do maior amigo da Babilônia, tu, em quem repousam nobremente, como em sua moradia natural, por um comum acordo, em uma aliança indestrutível, a doce

virtude comunicativa e as graças divinas, porque não estás comigo, teu peito contra meu peito, ambos sentados sobre algum rochedo à beira-mar, para contemplar este espetáculo que adoro! (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 84, grifo nosso).

Em janeiro de 1869, Isidore Ducasse alterou alguns trechos do *Canto primeiro*, suprimindo, além disso, o nome de Dazet por um simples “D.”, e republicou essa nova versão na antologia *Parfums de l’âme*, da série *Littérature Contemporaine*, dirigida por Evariste Carrace, em Bordeaux. A razão da supressão não pode ser comprovada, mas tudo indica que Dazet e sua família não aceitaram tal exposição, consideravam-na difamadora.

Ainda naquele verão de 1869, ao resolver ampliar e publicar uma obra completa (totalizando seis cantos), Lautréamont acrescentou as alterações feitas do primeiro canto na versão definitiva dos Cantos. Dentre as alterações feitas do primeiro canto, Lautréamont substituiu novamente o nome suprimido de Dazet, “D.”, mas desta vez por seres animais, como: “polvo de olhos de seda”, e em outros momentos do texto por: “rinófolo” (espécie de morcego), “piolho”, “as quatro patas-nadadeiras do urso marinho do oceano boreal”, “sapo”. As alterações feitas por Lautréamont na edição definitiva, de 1869, estão como variantes, em notas de rodapé, inseridas por Claudio Willer na obra completa. O trecho, com a substituição de Dazet, D., por *polvo de olhos de seda* (e ao decorrer do texto por outros seres) aparece da seguinte forma:

Ó *polvo de olhos de seda*! Tu, cuja alma é inseparável da minha; *tu, o mais belo dos habitantes do globo terrestre*, que comanda um serralho de *quatrocentas ventosas*, tu, em quem repousam nobremente, como em sua residência natural, por um comum acordo, em uma aliança indestrutível, a doce virtude comunicativa e as graças divinas, porque não estás comigo, *teu ventre de mercúrio contra meu peito de alumínio*, ambos sentados sobre algum rochedo à beira-mar, para contemplar este espetáculo que adoro! (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 84, grifo nosso).

Além da substituição do nome de Dazet, por D., na primeira versão, e reescrituras de alguns trechos do primeiro canto, as alterações continuam. Em outros momentos do texto, Dazet é novamente substituído, desta vez: por um *rinófolo* (espécie de morcego); “Eu te agradeço, ó rinófolo, por me haveres despertado com o movimento das tuas asas [...]” (p. 92), por um *piolho*: “Ó piolho venerável cujo corpo é desprovido de élitros, um dia me repreenderás com amargor por eu não ter-te amado o bastante.” (p. 102), pelas *quatro patas-nadadeiras do urso marinho do oceano boreal*: “Que mistérios procuras? Nem eu, nem as quatro patas-nadadeiras do urso marinho do oceano boreal havíamos conseguido decifrar o

problema da vida.” (p. 103), por um *sapo*: “És tu, sapo!... grande sapo!... infelizmente sapo!...” (p. 104), por um *ácaro*: “Contando o acarus sacopta que provoca a sarna, terá dois amigos!” (p. 106). Ao fazer isso, acredita-se que Lautréamont (autor-narrador) afirma que o que deve interessar em seu texto são os seres de linguagem e não mais Dazet, ser histórico.

Ao longo das outras canções, Dazet, do mesmo modo, é substituído e desdobrado em outros personagens dramáticos, como: Mário, Falmer, Lohengrin, Lombano, Holzer, Tremdall, Réginald, Mervyn. Seguem algumas das passagens: “Mário e eu, nós percorríamos a beira-mar” (p. 159); “Eis a cabeleira de Falmer” (p. 213); “Que nunca chegue o dia em que nós, Lohengrin e eu, passemos pela rua, lado a lado, sem nos olhar, roçando os cotovelos como dois passantes apressados!” (p. 111); “Lombano, estou satisfeito contigo, desde esse dia!” (p. 114); “Diz consigo mesmo que entre o asfíxiado de cabelos loiros, e Holzer, não há muita diferença” (p. 152). “Tremdall tocou a mão, pela última vez, desse que se ausenta voluntariamente, sempre me fuga para frente, sempre perseguido pela imagem do homem” (p. 168); entre outras.

Ao falsificar o “real”, transfigurando Dazet em animais, criaturas imaginárias, seres de linguagem, Lautréamont demonstra seu violento desejo de desvio, não apenas com a literatura, mas com as referências biográficas, históricas. Nessa dupla leitura, em dois tempos, nas versões apresentadas do primeiro canto, o leitor vê com seus próprios olhos Dazet (ser biográfico, ser histórico) se metamorfosear em polvo, em *rinófilo*, em piolho (seres ficcionais) como leitura temporal inscrita no tempo. Analisar essa mudança na direção oposta seria uma explicação extraliterária, ou seja, se afastaria cada vez mais da obra. Substituir o “polvo” por Dazet, seria cair na realidade não só hipotética, mas sobretudo reduzível. “Se não conhecêssemos a primeira edição, nunca saberíamos que o polvo substitui Dazet (já que ele não se chamava Georges Poulpe Dazet). Seria isso uma grande perda para a leitura da obra?” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 57).

Considerando a pergunta feita por Leyla Perrone-Moisés, pode-se responder que não. Não seria algo prejudicial para obra. Muitas vezes a crítica acaba cometendo equívocos em suas análises, principalmente quando busca analisar a obra a partir da identificação do poeta (Lautréamont) ou do narrador, com a pessoa do autor (Isidore Ducasse). Esse método de análise e de crítica considera a obra como imagem idêntica ao do escritor enquanto homem histórico, confundindo uma coisa por outra: o nível literal (de acordo com o sentido restrito das palavras), com o nível referencial (que tem um sentido figurado, metafórico, simbólico) da obra. A crítica “se esquece de que a linguagem, e particularmente a linguagem opaca da literatura, abre uma

brecha entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, esquece como diz Barthes, ‘narrador e personagens são seres de papel’” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 58).

Em outras palavras, aquele que analisa a obra deve abandonar as preocupações biográficas, e substituí-las pelos problemas de linguagem que a obra possui. Para Maurice Blanchot (2014, p. 111), “é, desde então, notável que esse primeiro texto, quando aparece, apareça sem nome: por trás, ninguém, nenhum autor, pois Lautréamont não existe ainda, e Ducasse, já, está morrendo (assim como Dazet).” Como quando o narrador menciona na décima estrofe (10E) da primeira canção (1C): “(escrevo isto em meu leito de morte)” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 90), ou como quando se despede de Dazet, anunciando uma mudança futura de perspectiva com relação a ele: “Vai-se Dazet, que eu morro tranquilo...” (*ibidem*, p. 92), antecipando, desse modo, qualquer confusão sobre o assunto. Na narrativa dos *Cantos*, o texto é apresentado como invenção, como jogo e diálogo com o próprio texto, em um conjunto de camadas sobrepostas, confabulações, reescrituras contínuas.

Nessa perspectiva, o texto literário dos *Cantos*, sobretudo do primeiro canto, é um palimpsesto. Isidore Ducasse (autor-histórico) escreveu uma primeira vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista, nesse caso Lautréamont (autor-ficcional) que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante (versões do primeiro canto). “Textos primeiros inexitem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito” (SCHNEIDER, 1990, p. 71).

Muitos críticos foram destacando que, caso o leitor não tivesse acesso as duas versões do primeiro canto, não teriam como saber se houve ou não a substituição do nome de Dazet por animais. Mas isso não teria problema. Uma vez que, dentro da perspectiva de Blanchot, da obra em processo, de obra em *devir*, ninguém possui controle sobre a interpretação, uma vez que todo mundo só tem uma parte dessa significação, e de uma significação que está sempre em processo, ou seja, que está o tempo todo circulando.

Ora, teria mesmo algum problema se o leitor da segunda edição não soubesse o que aconteceu na primeira versão, ou se não soubesse da possibilidade de comparação entre as duas versões? Não, não teria problema. Seria outra obra. Já que dentro da perspectiva de obra em *devir*, toda obra é sempre uma outra obra. Então, essa possível falta de controle do leitor, de saber ou não como era o texto inicialmente, não deve ser considerada como um problema. De acordo com Barthes (2004), toda origem pode ser inventada. Toda ideia e tentativa de abarcar as arestas do livro é uma ficção, pois o livro não se esgota, está sempre por se fazer. Entre a primeira publicação e a segunda do primeiro canto existem muito mais coisas, que são as recepções que os leitores fazem dos livros.

Nessa comparação, entre as duas versões contidas na edição completa de *Os cantos de Maldoror* que Willer cita, é que se pode ter a visão mais ampla desse processo, desse *devoir* que a obra exerce. E que é um *devoir* que está fora da obra. Tanto é que, quando se tem apenas a primeira edição o leitor só sabe a metade, e/ou quando se tem apenas a segunda versão o leitor só sabe da outra metade da questão. É só quando o leitor dispõe das duas partes (das duas versões do canto primeiro) é que percebe que a obra está em *devoir*, por conta das reescrituras. Justamente porque comparou-se as duas versões. Além, claro, de todas as outras manifestações da narrativa literária na obra apontadas nesta pesquisa.

“Mas, isso está ‘fora’ da obra! Quando se tem apenas uma versão ou outra não há como saber!” Pode-se afirmar a respeito. Todavia, para muitos escritores a ideia de dentro e fora da obra é questionável. E o que é esse dentro da obra? Ora, o leitor não está dentro da obra, mas é ele quem faz a obra. Então, não há porque criar a divisão em duas partes contrárias e complementares do dentro e fora. Lembrando que, desde o século XX, e já no século XIX, essas duas noções são problematizadas.

Não há como separar essas arestas (limites, linhas) do livro, uma vez que elas são hipotéticas. O leitor que seria esse suposto fora, na verdade é quem faz o dentro da obra, produzindo o significado móvel da obra, e um sentido que está em questão de acordo com o que acontece fora da obra. Dessa maneira, a questão do dentro e do fora, apontadas como espécie de divisão, de fronteira, de limite, são dissolvidas, provocando (de maneira inevitável) o *devoir* da obra. Percebe-se, portanto, que a obra se encontra em *devoir*, justamente por causa da reescritura do *Canto primeiro* e pela possibilidade que a obra dá ao leitor de interpretá-la diversificadamente.

E quanto ao *devoir-animal* de Dazet? O *devoir-animal* de Dazet passa a existir a partir do instante em que, no primeiro momento (na primeira versão do *primeiro canto*) Dazet surge com o nome de pessoa, e em outro momento (a partir da reescritura do *primeiro canto*), o nome de Dazet passa a ser substituído por nome de animais, por seres animaiscos. Então, se o leitor tem acesso às duas versões do primeiro canto e acompanha o processo de reescritura, é como se o leitor pudesse ver diante dos seus olhos a transformação de Dazet em bicho. Dazet está, ao mesmo tempo, sempre a ponto de se tornar em outra coisa que não ele mesmo. “O *devoir-animal* mostra efectivamente uma saída, traça realmente uma linha de fuga [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 71). Quanto ao processo e a substituição de Dazet por outros animais, deve-se ter claro que:

Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjugação de fluxos, num *continuum* reversível de intensidades. Trata-se de um *devoir* que compreende, pelo contrário, o máximo de diferença enquanto diferença de intensidade, transposição de um limiar, subida ou descida, queda ou erecção, tónica de palavra. O animal não fala «como» um homem, mas extrai da linguagem as tonalidades sem significação; as próprias palavras não são «como» animais, mas trepam por sua própria conta, ladram, fervilham, por serem cães, insectos ou ratos propriamente linguísticos. Fazer vibrar sequências, abrir a palavra às intensidades interiores inéditas; em suma, uma *utilização intensiva* a-significante da língua (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 48, grifo do autor).

Analisando por uma outra perspectiva: será que a substituição do nome pode ter sido por causa da retaliação feita por Dazet e/ou por sua família? É uma hipótese. Mas, para esta análise prefere-se acreditar que a substituição do nome tenha sido algo proposital, não no sentido raso da concepção de intencionalidade do autor, mas, proposital daquele que tem como centro literário (reflexivo e, ao mesmo tempo, ostensivo) problematizar e construir uma obra que está sempre por se fazer por meio da intercessão do desvio. No entanto, se a substituição foi feita realmente por causa de uma censura, observe a maneira como Lautréamont cria e constrói, a partir disso, uma contraposição com base na desaprovação que lhe foi conferida.

Diante do conflito, Lautréamont consegue recriar um texto que se desdobra ainda mais do que se desdobrava anteriormente. Ora, tal substituição não seria uma negação (no sentido de recusa, ausência, falta, perda), seria, portanto, uma potência de linguagem. Potência que transforma essa “perda” (que poderia ser algo considerado negativo) em algo profícuo, favorável, uma vez que abre novas possibilidades de interpretação para obra. Trata-se de uma escrita palimpséstica, na qual dobra e se desdobra dentro do seu próprio texto, criando e recriando novas e diferentes possibilidades de leituras.

4.4 Maldoror e o *devoir-animal*

Da mesma forma como Dazet, a figura de Maldoror, do mesmo modo, passa por várias transformações ao longo dos *Cantos*. Contudo, há de se notar que somente na segunda canção (2C) é que existe uma proximidade de Maldoror com a metamorfose e, mais exatamente, com a vida animal. Embora, a primeira canção (1C) esteja marcada pela pouca ironia e pela ausência das metamorfoses, observa-se a partir da oitava estrofe (8E) que os movimentos corporais de Maldoror começam a se desfazerem e a irem ao encontro do desconhecido:

[...] agachado no fundo da minha caverna amada [...] Como um condenado que exercita seus músculos, refletindo sobre seu destino e que logo subirá ao cadafalso, em pé sobre meu leito de palha, os olhos fechados, viro lentamente meu pescoço da direita para esquerda, da esquerda para direita, por horas inteiras; não caio duro. [...] nada vejo! Nada... a não ser os campos que dançam em turbilhão com as árvores e com as longas fileiras de pássaros que atravessam os ares. Isso turva meu sangue e meu cérebro... Quem, pois, sobre minha cabeça, desfere golpes com a barra de ferro, como um martelo batendo na bigorna? (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 83).

Ao se enclausurar na caverna, Maldoror, possuído pela raiva, em um desespero embriagante rasga seu peito em pedaços. Lá ele atravessa uma espécie de iniciação, movimentando sua cabeça de forma estranha, virando sem pressa seu pescoço da direita para esquerda, da esquerda para direita, por horas inteiras. Sua maneira de se expressar, seu movimento corporal, parecem se desfazer, se desestruturar. Algo acontece, a imagem (uma visão) abre uma brecha na duração humana de Maldoror, alterando-o. A experiência vivida na caverna chega ao seu fim por meio de um violento golpe que o acerta na cabeça, arremessando-o contra o mundo (BLANCHOT, 2014). No episódio seguinte, Maldoror deseja cantar e altear o infinito, o espaço sem limites da profundidade oceânica, para isso convoca o mar e celebra-o, na nova estrofe (9E), ainda na primeira canção (1C):

Velho oceano, de ondas de cristal, [...] Tu és o símbolo da identidade: sempre igual a ti mesmo. [...] Não é possível te abarcar com um olhar. [...] é preciso que o homem sinta com força sua imperfeição, [...] Velho oceano, os homens, apesar da excelência de seus métodos, ainda não conseguiram, auxiliados pelos meios de investigação da ciência, medir a profundidade vertiginosa dos teus abismos; tens alguns que as sondas mais longas, mais pesadas, reconheceram como inacessíveis. [...] Velho oceano, ó grande celibatário, [...] Tua grandeza moral, reflexo do infinito, é imensa como a reflexão do filósofo, como as meditações do poeta. Tu és mais belo que a noite. Responda-me, oceano, queres ser meu irmão? [...] Eis porque, diante da tua superioridade, eu te daria todo meu amor (e ninguém sabe a quantidade de amor que contém minhas aspirações rumo ao belo) se não me fizestes dolorosamente pensar em meus semelhantes, que formam contigo o mais irônico contraste, a antítese a mais ridícula que jamais foi vista na criação: não posso te amar, eu te detesto. [...] Eu não conheço teu destino oculto; tudo o que te diz respeito me interessa. [...] Diz-me pois se és a morada do príncipe das trevas. [...] Quero que esta seja a última estrofe da minha invocação. [...] Meus olhos se molham com lágrimas abundantes, e não tenho forças para prosseguir; pois sinto que o momento é chegado de retornar aos homens de aspecto brutal; mas... coragem! Façamos um grande esforço, e cumpramos. Com o sentimento de dever, nosso destino sobre esta terra. Eu te saúdo, velho oceano! (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 85).

Por meio desse enaltecimento, Lautréamont-Maldoror, através dos *Cantos*, consolidam um acordo, o encontro com as profundezas submarinas e infinitas do oceano, signo mítico do

inesgotável, onde todas as imagens passam a tomar outras formas. O oceano é visto como a imagem da identidade perdida. Em Maldoror, suas formas mudam de traço, suas sensações trocam de sintomas, tudo nele passa a ser ambíguo, o amor transforma-se em ódio, o ódio em afeição, ao ponto que um desânimo da consciência com relação a seus atos já começa e surgem os primeiros sinais de metamorfose.

Signo dos *Cantos*, o oceano, o mar, em virtude de sua extensão aparentemente sem limites, é a imagem da ausência primordial da distinção, da indeterminação da origem. Elemento turvo, substância difusa, sem forma, signo da transformação, símbolo dinâmico da existência, onde guarda todos os enigmas submersos e figuras ocultas na escuridão, símbolo do inconsciente, da infinidade, para os místicos, a dissolução (anulação) em Deus. O movimento das ondas que se dobram, assim como a narrativa dos *Cantos*, simboliza um estado transitório, da ambivalência, da mudança entre as possibilidades ainda informes (cuja forma é inestética) e de realidades já por completas.

A profusão do oceano, lugar originário das transformações, símbolo do *devenir*, é o meio pelo qual a figura de Maldoror se inicia, em atmosfera onde começa a desfazer suas formas fixas, diferente das características encontradas no início da primeira canção (1C). A partir de desse encontro, passa a se transformar, decompondo seu aspecto, sua natureza, suas estruturas: “Qual não foi seu espanto ao ver Maldoror, transformado em polvo, investir contra seu corpo com suas oito patas monstruosas” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 154), como um homem que viveu no oceano durante meio século sob a forma de tubarão nas margens das costas africanas (4C, 5E), às vezes jovem, como um velho de cabelos brancos, como um moribundo, transformado em uma imensa águia no combate contra a esperança (3C, 3E), como um porco em seus devaneios, “[...] a metamorfose nunca apareceu a meus olhos senão como elevada e magnânima ressonância de uma felicidade perfeita [...]” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 204), como um ser sem identidade definida (4C, 1E): “É um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto” (LAUTRÉAMONT, 2014, 185), como coisa desproporcionada, composta de vários elementos da natureza (4C, 4E), em seus disfarces na luta contra o bem (6C, 2E), em suas variações: “Tinha uma faculdade especial para tomar formas irreconhecíveis aos olhos mais treinados” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 250). Não é somente Maldoror que se metamorfoseia, tudo se transforma nos *Cantos*, o próprio autor-narrador troca constantemente de aparências, de imagens.

A vida animal nos *Cantos* é um movimento enérgico dos impulsos subjetivos, “é o excesso de querer-viver que deforma os seres e determina as metamorfoses” (BACHELARD, 1989, p. 11). Para Bachelard, Sade e Nietzsche se encontrariam distantes de Lautréamont.

Confrontado a espantosa rapidez de Maldoror, Nietzsche demonstra ser vagaroso, quieto e domesticado com sua águia e sua serpente. Já em Sade, apesar de toda sua crueldade e violência, não consegue ultrapassar os limites do humano, preocupando-se apenas com seu objeto. Para Pierre Klossowski, em *Tempo e agressividade*, nas narrativas de Sade há demasiadamente uma demora frente a seu objeto, que em nenhum momento se assemelha a movimentação praticada por Maldoror nos *Cantos* (KLOSSOWSKI *apud* BACHELARD, 1989). Para esta pesquisa, acredita-se que há semelhanças e aproximações por meio das diferenças entre eles.

Em uma comparação ao escritor Franz Kafka, sobretudo no livro *A metamorfose*, para Gaston Bachelard, a metamorfose em Maldoror é um ato de agressão, uma aceleração vital, um querer-atacar constante, no qual não há preocupação com a duração da execução do tempo, que é concebido como uma acumulação de instantes decisivos que crescem progressivamente ao se afirmarem. Um querer-atacar que não diminui. Em Kafka, “*que vive num tempo que morre*” (BACHELARD, 1989, p. 15), a metamorfose é a todo momento “uma infelicidade, uma queda, um entorpecimento, uma desfiguração. [...] Kafka sofre de um complexo de Lautréamont, negativo, noturno, negro” (p. 15). A metamorfose kafkiana passa a existir claramente “como um estranho afrouxamento da vida e das ações” (p. 15). O animal em Kafka demonstra ser lento, viscoso, nele, não existe qualquer agressividade.

Kafka e Lautréamont são polos extremos da experiência da metamorfose. Em Kafka, as formas se empobrecem porque o querer-viver vai se esgotando, enquanto que em Lautréamont-Maldoror elas se multiplicam, pois o querer-viver se exalta, torna-se cada vez mais intenso. Desse modo, o querer-atacar lautreamontiano realiza-se em uma fuga metamorfoseante. A metamorfose em Lautréamont-Maldoror torna-se urgente, direta, demasiadamente rápida (BACHELARD, 1989).

Com relação a essa diferenciação, sobretudo à ação, à velocidade e ao ataque como características do animal em Lautréamont-Maldoror e a lentidão em Kafka como esgotamento do querer-viver, Gaston Bachelard faz uma análise injusta quando compara Kafka com Lautréamont, ao afirmar que a essência dinâmica do animal é apenas a liberdade e a agressão, os *devires-animais* de Maldoror são todos ataques, agressões, e cada vez mais cruéis por causa da sua não-submissão ou espontaneidade injustificada. Em Kafka, com Gregor Samsa, não se passa dessa forma. É justamente o contrário, sua ideia não é mais justificada do ponto de vista da própria natureza. O fato admitido sem necessidade de demonstração de Bachelard estabelece à incompatibilidade entre o movimento ou deslocamento rápido de Lautréamont e a falta de vivacidade, de dinamismo de Kafka (DELEUZE; GUATTARI, 2003).

O animal é metamorfose, e esta metamorfose é ao mesmo tempo um *devoir-homem* do animal e um *devoir-animal* do homem. O *devoir-animal* é movimento, é transpor um limite, é atingir um contínuo de intensidades (estados diferentes uns dos outros), implantados no homem no momento em que ele procura uma saída, no qual as formas se desfazem em uma linha de fuga criativa que só significa aquilo o que ela é. O *devoir-animal* é uma transição, um deslocamento móvel que ocorre dentro do mesmo espaço e que só pode ser experimentado, vivido ou compreendido quando se ultrapassa os limites dessa intensidade. É saber que animal você está se tornando, e sobretudo, o que o animal se torna em você (DELEUZE; GUATTARI, 2003).

A metamorfose é como a conjunção de duas desterritorializações, aquela que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga a que o homem nunca teria pensado sozinho (a fuga esquivo); cada uma das desterritorializações é imanente à outra, relança a outra e obriga-a a ultrapassar um limiar (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 68).

Diferentemente de La Fontaine que “escreveu uma psicologia humana sob a forma de fábula animal. Lautréamont escreveu uma fábula inumana revivendo os impulsos brutais que se encontram, tão fortes ainda, no coração dos homens” (BACHELARD, 1989, p. 10). As formas animais que se encontram na poesia de Lautréamont e nos personagens são mal tracejadas, desfiguradas, deformadas. Elas não são reproduzidas, mas produzidas (BACHELARD, 1989).

Nos *Cantos*, obra, personagens, narrador, homens, animais, divindade, tempo, não resistem à nenhuma mudança. Tudo flui, tudo se decompõe, tudo se transforma. As flores também estão em *devoir*, tomam vida, como visto na primeira estrofe (1E) da terceira canção (3C): “Enquanto isso, o viajante, detido diante da visão de uma catarata, se erguer o rosto, verá, ao longe, um ser humano, arrastado para o subterrâneo do inferno por uma grinalda de camélias vivas!” (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 159). O *devoir* é sempre aberto, encontra-se entre as mutações do inorgânico ao orgânico, da planta ao animal, todos os *devoires* são moleculares; planta, animal, flor, pedra (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

O desejo impulsivo pela metamorfose não recusa o desejo pela pluralidade das ações de Maldoror e de outros personagens. Em Lautréamont, suas ações são descontínuas, uma poesia semelhante ao cinema acelerado. O que conta em Lautréamont é o movimento, a mudança, nunca se sabe em qual espécie de animal ele irá executar seu desejo (BACHELARD, 1989). Há na metamorfose o signo do *devoir* que constitui e rege a estrutura e a linguagem literária dos

Cantos. Na sexta estrofe (6E) da quarta canção (4C), verifica-se, uma das passagens em que Lautréamont descreve a metamorfose de Maldoror:

Eu havia adormecido sobre o penhasco. [...] Sonhava que havia entrado no corpo de um porco, que não me era fácil de sair dali, e que chafurdava meus pelos nos mais lodosos brejos. Teria sido uma recompensa? Objeto dos meus desígnios, não pertencia mais a humanidade! Em meu entendimento, assim o interpretei, e experimentei uma alegria mais que profunda. Contudo, procurava ativamente qual ato de virtude havia realizado, para merecer, da parte da Providencia, esse insigne favor. [...] A metamorfose nunca apareceu a meus olhos senão como elevada e magnânima ressonância de uma felicidade perfeita, que me esperava há muito. Finalmente, havia chegado, o dia em que fui um porco! Exercitava meus dentes sobre a casca das árvores; meu focinho, eu o comtemplava delicado. Não restava a menor parcela de divindade; soube elevar minha alma até a excessiva altura dessa volúpia inefável. Ouviu-me, pois, e não vos ruborizeis, inesgotáveis caricaturas do belo, que levais a sério o ridículo relincho da vossa alma, soberanamente desprezível; e que não entendeis porque o Todo-Poderoso, em um raro momento de excelente humor, que certamente não ultrapassa as grandes leis gerais do grotesco, permitiu-se, um dia, o mirífico prazer de fazer que um planeta habitado por seres singulares e microscópicos, que são denominados *humanos*, e cuja matéria se assemelha à do coral vermelho. [...] Quando queria matar, matava; isso me acontecia com frequência, e ninguém o impedia. As leis humanas ainda me perseguiram com sua vingança, embora eu não atacasse a raça que abandonara tão tranquilamente; mas minha consciência não me recriminava de coisa alguma. Durante o dia, lutava com meus novos semelhantes, e o solo ficava semeado de numerosas camadas de sangue coagulado. Era o mais forte, e alcançava todas as vitórias. Feridas pungentes cobriam meu corpo; aparentava não reparar nelas. Os animais terrestres se afastavam de mim, e eu ficava só em minha esplendorosa grandeza. Qual foi, pois, meu espanto quando, depois de ter atravessado um rio a nado, para afastar-me de paragens que minha fúria havia despovoado, e chegar a outros campos para neles implantar meus hábitos de assassínio e carnificina, tentei caminhar sobre essa margem florida. Meus pés se haviam paralisado; movimento algum vinha trair a verdade dessa mobilidade forçada. Em meio a esforços sobrenaturais para prosseguir meu caminho, foi então que despertei, e senti que voltava a ser homem. A Providência assim fazia-me entender, de um modo que não é inexplicável, que não desejava, mesmo em sonhos, que meus sublimes projetos se realizassem. Voltar a minha forma primitiva foi para mim uma dor tão grande que, durante as noites, ainda choro por causa disso. [...] Quantas vezes, depois dessa noite ao relento, sobre um penhasco, não me juntei às varas de porcos para retomar, como um direito, minha metamorfose destruída! (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 203, grifo do autor).

Há um episódio descrito na Bíblia em que Deus transfere os espíritos imundos para os corpos dos porcos. Maldoror ao acordar metamorfoseado no corpo de um porco, sente-se extremamente recompensado por não mais pertencer à humanidade. Infelizmente para ele, logo depois de ter atravessado o rio a nado (seria esse o rio de Heráclito, do *devoir*) para implantar do outro lado seus hábitos de assassino, seus pés foram paralisados. Foi então que despertou do

seu sonho, voltando à forma humana, o que lhe concebeu uma grande dor. O porco em Maldoror simboliza a voracidade pela vida, seu desejo é de querer devorar e engolir (extinguir) tudo a sua frente. Trata-se de um símbolo que contém tendências obscuras, que tira seus prazeres da lama, da sujeira, das impurezas terrenas.

Os *devires-animais* não são constituídos de sonhos, tão pouco da imaginação, eles são reais, autênticos. Mas, de que realidade se trata? Não se trata de uma imitação, o homem não imita o animal tão pouco o animal imita o homem. O *devenir* não produz outra coisa senão ele próprio. É uma escolha falsa que se faz ao dizer: ou “imita-se”, ou “se é”. O que é real é o próprio *devenir*, o bloco (que é sempre dois, entre meio), e não os termos supostamente estabelecidos pelos quais passaria aquele ou aquilo que se torna em algo. Não se trata do animal que se tornou. “O *devenir-animal* do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o *devenir* outro do animal é real sem que esse outro seja real” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18).

A linguagem poética dos *Cantos* é metamorfose, mudança, disfarce. O universo dos *Cantos* deixa de ser um grande espaço de coisas diversificadas, onde tudo faz parte de tudo, tudo está em diálogo. Maldoror é desejo, a poesia de Lautréamont é desejo que se articula no impossível embora deseje profundamente a realidade, eliminando todas as separações.

A linguagem literária de Lautréamont não se deixa reter nos limites, ela se revela além das demarcações, através de todos os extremos com a palavra literária na medida em que a obra é realizada. Escrever, como escreve Lautréamont, é forçar a linguagem até o limite, limite que se exprime de várias maneiras e que separa a linguagem da animalidade, do grito, do canto. Deve-se escrever, por exemplo, não para os animais, mas sim no lugar deles. Escrever é levar a linguagem a esse limite (DELEUZE, 2001).

4.5 Lautréamont *entre* línguas: bilinguismo dos *Cantos*

Como informado no início do segundo capítulo, Isidore Ducasse nasceu no Uruguai no ano de 1846. Filho de François Ducasse (1809-1887), diplomata do consulado geral da França em Montevideu e de Celestine Jaquette Davezac, também francesa. Quando criança, era bilíngue, falava francês em casa e espanhol nas ruas de Montevideu. Aos 13 anos (em 1859) vai estudar na França, onde passou três anos no Liceu de Tarbes e de Pau, nos Pirineus franceses. Por um período de um ano (1862-1863) perde-se sua localização.

Da mesma forma, não se sabe ao certo onde esteve em 1865 e início de 1868. Prudencio Montage, uruguaio de origem francesa, afirmou tê-lo visto em 1867 na cidade de Montevideu,

mas que Isidore Ducasse teria voltado para Paris no mesmo ano (há provas documentais disso). Em agosto de 1868, em Paris, Isidore Ducasse publica o *Canto Primeiro* de Maldoror. Na mesma cidade, em 1870 publica *Poesias I e Poesias II*, vindo a falecer, nesse mesmo período, aos 24 anos.

A língua materna de Isidore Ducasse, quando criança, mesclava entre o francês e o espanhol, em que ele podia expressar-se, de forma igual, tanto em um idioma como no outro. Um dos processos que levaram a dualidade das línguas maternas é o de ser ensinado, desde criança, a língua do país onde ele não residia (nesse caso, na França). Uma vez adquirida essa primeira língua (francês) em casa, Isidore Ducasse usa a língua espanhola, em Montevideu, ensinada nas escolas e na imersão social. Seu bilinguismo simultâneo e precoce, desenvolvido entre as duas línguas desde o seu nascimento, fortaleceu o uso linguístico entre elas.

Apesar de ter vivido mais da metade de sua vida curta vida no Uruguai, não há dúvidas de que Isidore Ducasse (Lautréamont) é um poeta francês, uma vez que escreveu sua obra em língua francesa. Todavia, o que se busca evidenciar nesta análise são as marcas significativas do bilinguismo (francês-espanhol) e da dupla cultura (França-Uruguai) presentes na sua obra. Com relação ao bilinguismo, por ter nascido em Montevideu, grande parte dos críticos uruguaios reivindicam Isidore Ducasse-Lautréamont, da mesma forma como grande parte dos críticos franceses menosprezam a importância da língua e da cultura espanhola na formação do autor. Desde sempre, a língua espanhola fez parte da cultura (conhecimento, erudição, leitura) de Isidore Ducasse mesmo quando morava na França.

É comprovado a descoberta de um exemplar que pertenceu a Isidore Ducasse. Trata-se da obra *La Ilíada*, de Homero, em espanhol, traduzida por José Gómes de Herosilla, na qual continha a seguinte inscrição feita pelo poeta: “*Propriedad del señor Isidoro Ducasse, nascido em Montevideu (Uruguay) – Tengo tambien ‘Arte de hablar, del mismo autor. 14 de abril 1863’*”. O outro livro (manual) de retórica a qual ele se refere é o da *Arte de hablar* do mesmo autor (não de Homero, mas de Herosilla).

Diferentemente das traduções francesas de Homero na época (em que frases, passagens violentas, epítetos, eram polidos e amenizados pelos tradutores), a de Herosilla, em espanhol, era muito mais próxima à obra (além de manter na tradução as marcas do Barroco, comentava por meio de extensas notas, comparando-a de forma crítica às traduções espanholas e francesas). Desta descoberta surgiu a questão e discussão sobre o bilinguismo de Lautréamont, no qual Emir Rodríguez Monegal e Leyla Perrone-Moisés publicaram um livro intitulado *Lautréamont austral* (2014) sobre o assunto.

Bilinguismo é o uso de dois sistemas linguísticos diferentes, empregado de forma alternada pelo indivíduo de acordo com as exigências do meio em que vive ou de situações específicas, seja ela de forma ativa (através da fala e escrita) ou de forma passiva (por meio da escuta e da leitura). Ele aplica-se as pessoas que são capazes de se comunicarem, mesmo irregularmente e/ou com pequenos erros, em cada um dos dois idiomas.

Hoje, os erros gramaticais ou acertos estilísticos em francês (ao permitir-lhe inovar na língua) encontrados em sua obra são considerados transposições sintáticas e de expressões em castelhano (hispanismo). As incorreções de sua escrita (algo inevitável) eram oriundas da cidade de Montevideú, onde havia, naquela época, um grande número de estrangeiros (franceses, italianos, bascos) e dos colégios franceses onde estudou, que também possuíam muitos estrangeiros.

[...] quando Lautréamont escreve: “*mets-te-le dans la tête*” (C II 13), está errando na ordem pronominal francesa, mas está pensando corretamente em espanhol: *métetelo en la cabeza*. Da mesma forma, quando escrevia, na primeira versão dos Canto Primeiro: “*Rappelle-toi-le bien*” (C I 22), estava pensando simetricamente em espanhol: *Recuérdatelo bien*. A estranheza da preposição, quando escreve “*Dans le commencement de cet ouvrage*” (em vez de “*au commencement...*”) (C I 2) explica-se talvez pelo espanhol: *En el comienzo de esta obra*. Outro exemplo: “*t’ayant écarté comme une avalanche, tu te précipiteras...*” (C 1 6). O verbo auxiliar em francês deveria ser *être*: “*t’étant écarté...*”, mas em espanhol seria o correspondente a *avoir*: particípio presente em “*Est-ce possible que tu sois encore respirant*” não é normal em francês, mas se traduzirmos a frase para o espanhol obteremos algo correto: *Es posible que estés aún respirando?* (Como em português: *É possível que estejas ainda respirando?*). Observa-se uma ocorrência semelhante em: “*j’écris ceci étant sur mon lit de mort*” (C I 10 – variante), que daria, em espanhol: *escribo esto eu habiéndote apartado estando en mi lecho de muerte*, o que seria um pouco redundante, mas não incorreto. Os exemplos poderiam multiplicar-se. Faurisson aponta “*se narguer de toi*” (C II 6) no lugar de *te narguer*; ora, em espanhol seria *burlarse de ti*. Aponta também “*on te commet*” (C II 6) no lugar de *on commet envers toi*; em espanhol, pode-se dizer nesse caso, *te cometen*. [...] Michel Charles chega a observar que Ducasse parece “estrangeiro em sua própria língua”. A questão é outra: qual é “sua própria língua”? (PERRONE-MOISÉS; MONEGAL, 2014, p. 80 grifo do autor).

Outro fato é o de que há traços comuns, em sua obra, com relação aos comentários feitos por Hermosilla em *La Iliada*, de Homero, o que certamente marcou, em alguns aspectos, tanto os *Cantos* quanto as *Poesias*. Para compor sua obra, Isidore Ducasse-Lautréamont se utilizou e perverteu, de forma exagerada e excessiva (marca característica do Barroco), tanto as regras atribuídas em notas por Hermosilla em *La Iliada* quanto o manual neoclássico de retórica *Arte*

de Hablar, do mesmo autor (que buscava negar as redundâncias, as exagerações nos textos, ou seja, era um tratado antibarroco).

O barroco surge no Renascimento, no final do século XVI. Caracterizado pela estética do exagero das figuras de linguagem, das hipérboles, das metáforas, das antíteses, das irregularidades gramaticais, literais, por exemplo, na construção das frases, na mudança de direção do pensamento, pelo dualismo (contrastes, conflitos), efemeridade, cenas trágicas, aspectos cruéis, grotescos, deformidades, jogo de palavras, de retórica, por meio de inversões sintáticas, etc. Particularidades encontradas na obra de Isidore Ducasse-Lautréamont.

Isidore Ducasse-Lautréamont produziu em sua obra um tom, diferentemente de tudo aquilo que havia sido até então produzido em sua época, uma linguagem carregada de energia e audácia, ao construir uma estrutura narrativa em seus textos que violentou o código linguístico e literário francês. Reconhecer o bilinguismo em Isidore Ducasse-Lautréamont é indispensável para análise dos *Cantos e Poesias*.

Tanto Emir Monegal quanto Leyla Perrone-Moisés, em *Lautréamont austral* (2014), conseguem, de forma precisa, demonstrar como o bilinguismo, quanto os modelos retóricos de Herosilla, estão contidos no texto de Isidore Ducasse-Lautréamont. Em *Crítica e Clínica* (1997), no capítulo intitulado “A literatura e a vida”, Gilles Deleuze considera que a linguagem literária:

[...] como diz Proust, [...] traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua... uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. Kafka faz o campeão de natação dizer: falo a mesma língua que você e, no entanto, não compreendo sequer uma palavra do que você diz. [...] Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe (DELEUZE, 1997, p. 22).

São os efeitos de sintaxe, o tipo de estilo (ousadia na criação sintática), que permite com que o escritor escreva em sua própria língua como se fosse uma espécie de língua estrangeira, capaz de criar uma singularidade. Como afirmava Proust, cada escritor deve criar sua própria língua, seu próprio som. Produzir um *devir-outro* da língua. Criar a diferença. Não reproduzir. Portanto, não mimetizar a sintaxe, a gramática da língua, mas se utiliza dela para fazer outra coisa, para escapar daquilo que é estabelecido.

Onde quer que ele estivesse, seja na França ou no Uruguai, Isidore Ducasse-Lautréamont sempre era considerado um estrangeiro, um estranho, alguém permanentemente

fora da sua “origem”. Para Emir Monegal e Leyla Perrone-Moisés (2014), os dois livros (tanto *La Ilíada*, traduzida e comentada por Hermsilla quanto *Arte de hablar*, do mesmo autor) foram fundamentais para certos procedimentos literários de Isidore Ducasse-Lautréamont. Nessa perspectiva, o bilinguismo, a dupla cultura, o barroco espanhol, foram para o poeta, a condição que lhe permitiu inovar na língua francesa com mais independência do que aqueles que jamais afastaram-se dela.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo percurso deste trabalho, objetivou-se analisar a forma como Lautréamont, no século XIX, cria uma linguagem literária em *devir*, dentro de uma proposta-limite para construção do livro *Os cantos de Maldoror*, enfocando o modo como a linguagem da obra rompe com os limites e as configurações das narrativas literárias vigentes.

No primeiro momento, durante a apresentação do objeto de pesquisa, foram confrontadas as primeiras impressões e contribuições críticas acerca da linguagem literária dos *Cantos*, sob a perspectiva de diferentes críticos literários. Nessa seção, buscou-se demonstrar a forma como a crítica do século XIX havia recepcionado o texto de Lautréamont e quais os reflexos da linguagem utilizada na obra sob a sociedade vivente.

No segundo momento, verificou-se nos *Cantos*, por meio dos diversos elementos da narrativa que compõe a obra, a experiência-limite e o *devir* literário enquanto signos da sua linguagem. Para isso, evidenciou-se a forma como os *Cantos* são organizados, estruturados e distribuídos ao longo da narrativa, além da composição estética da obra como um todo. Do mesmo modo, analisou-se o *devir-gênero* (prosa e poesia), a alteridade do autor, do *devir-narrador*, do papel do leitor na obra. Apontou-se, também, o conflito dramático, algumas das figuras trágicas, a intempestividade cronológica, a estética do grotesco, o mundo às avessas, os fluxos temáticos, a multissignificação narrativa, a autorreferencialidade poética e crítica de Lautréamont e a intertextualidade dos *Cantos*.

No terceiro momento, analisou-se, de forma ainda mais específica, o *devir* de algumas figuras e personagens dos *Cantos*, na construção da linguagem literária como signos da própria obra, dentro de uma proposta limite. Tais como os *devires-menores* (homossexualidade, pederastia, prostituição), o *devir-homem-mulher* (hermafrodita); o *devir-animal* de Dazet, o *devir-animal* de Maldoror. Ainda, nesse mesmo capítulo, analisou-se o bilinguismo de Lautréamont, sua contribuição para construção narrativa da obra, enquanto linguagem literária.

O universo literário dos *Cantos* é passagem, travessia. Trata-se de uma linguagem plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que ela realiza o próprio plural do sentido: uma escrita indomável, de rebelião, de indisciplina, de revolta contra a sociedade e o mundo. Tanto o *devir* quanto a experiência-limite, que são palavras de sentidos semelhantes, regem a narrativa dos *Cantos*, que por sua vez é dupla, sobretudo, transgressora. Trata-se de uma linguagem que adúltera as formas da legislação ontológica (referente ao *ser*), da unidade do eterno, de toda medida (avaliação, classificação, conceito) que escapa a ordem. O *devir* em Maldoror e nos outros personagens correspondem ao processo de alternância, do estado de

alteridade. Todo *devenir*, toda experiência-limite é fora-da-lei, ilógico, desmedido, *hýbris*, impuro. Não existe crime, decadência, monstruosidade, culpa, no *devenir*, na experiência-limite com a linguagem. Tudo é permitido nos *Cantos*.

Eis uma escrita que ataca e ignora as leis da ordem, os acordos estabelecidos pela literatura vigente, com finalidade de atribuir-lhe outros significados. A relativização da verdade e dos poderes dominantes constitui um dos signos mais profundos dos *Cantos* nas suas manifestações narrativas ao ridicularizar a condição imutável, transcendente, definitiva. Os *Cantos* exaltam a mudança do ser e a metamorfização do mundo. Dessa postura, resulta a intertextualidade, o dialogismo e a polifonia na narrativa de Lautréamont. Trata-se de uma escrita que funciona como um espelho em que a imagem reflete de maneira invertida, borrada, ampliada por toda narrativa.

A escrita de Lautréamont, que parte de um pensamento oscilante entre a escrita e o *devenir*, é realizada sob signos e enunciados que embaralham os contornos do mundo, desfiguram identidades, desfazendo as fronteiras e os códigos literários. Jogo esse que se torna literário, metafórico, de situação-limite entre a vida, violência, arte, criação. Escrita que se lança na inevitável radicalidade que sobrepuja os limites. Escrita que se comunica pelo excesso, quebras, fluxos, que se torna uma experiência composta ao mesmo tempo por sangue e espírito, corpo-escrita que penetram o impossível do mundo (OLIVEIRA, 2014).

Há uma valorização do fragmentário nos *Cantos*, contrapondo-se à ilusão do texto completo e totalizador da realidade. Lautréamont experimenta outras fórmulas de textualização, como a utilização de cortes, de montagens, que se identificam com a dinâmica da própria vida, oferecendo para linguagem comum uma consciência mais crítica. Deliberadamente experimentalista, a escrita de Lautréamont substitui o símbolo que promove uma identificação entre o sujeito e o objeto pelo *devenir*, no qual permanece um hiato entre a representação literária e a intenção significativa.

Os *Cantos* oferecem, através da sua narrativa, a dessacralização do belo, do equilíbrio, do bom acabamento, como marcas indiscutíveis da literatura e, assim, da arte em geral. Com relação aos plágios (utilização de outros textos declarados ou não), dos quais Lautréamont é tão incriminado, é importante deixar claro que, ao se utilizar desses textos, o autor dá a eles *outro* uso, uma *outra* significação.

Os *Cantos* atacam as normas impostas pelos gêneros e formas literárias, a propósito de um movimento ou período da literatura, ou a respeito de aspectos característicos de um período cultural, estruturados linguisticamente. O resultado da sua linguagem narrativa não atinge apenas os modelos literários, mas também a própria sociedade. A narrativa dos *Cantos* é uma

composição deslocada da realidade, mas que busca de todas as formas atingir o real, através da união do irreal.

A linguagem poética dos *Cantos* cria uma narrativa sem limites, marcada pelo estranhamento, pela desorientação, pela dissolução daquilo que é corrente, por meio da incoerência, da fragmentação do pensamento, do uso de imagens híbridas e destrutivas, na busca incansável do real transformado não pela percepção, mas pela recriação de mundos. Lautréamont escreve sua obra através da fosforescência das transições, na defesa contra a vida ordinária, contra um mundo das convenções.

Como elementos da paródia, há na narrativa dos *Cantos* a presença de elementos do humor, da ironia, da alegorização da realidade. Assim sua narrativa paródica se conduz com seu ataque explícito à ordem estabelecida, provocando na linguagem um descentramento do sistema de convenções. Os *Cantos* traçam uma linha de fuga em direção contrária ao controle ideológico e literário, uma vez que adquire, em sua narrativa, uma força que questiona os valores tradicionais da sua época, a fim de criar *outra* forma de ver a vida, além dos limites. A narrativa dos *Cantos* é uma construção circular que jamais nos permite concluí-la. Trata-se, em conclusão, de uma escrita que está sempre sendo experimentada nos seus limites, em seus *devires*.

Esta análise oferece uma contribuição particular, no que se refere à obra analisada, a fim de trazer novas discussões acadêmicas sobre o tema e a problemática proposta neste trabalho. Sua relevância social incide na relação não apenas sobre o objeto (os *Cantos*) ou ao tema pesquisado, mas a respeito do pensamento e da reflexão que o sujeito enquanto leitor passa a fazer ao questionar sua relação entre a linguagem da obra e a que ele possui enquanto indivíduo no mundo, uma vez que a literatura é vista como um dos elementos culturais da construção do pensamento social.

Todo trabalho acadêmico está sujeito a aperfeiçoamentos. Acredita-se que esta dissertação pôde, de certa maneira, trazer e ampliar novas discussões com relação à problemática proposta e que os resultados demonstrados podem e/ou devem ser complementares para outros estudos que relacionem: a narrativa literária com a experiência-limite e o *devir*, além de toda discussão sobre os elementos da narrativa que, ao longo de toda e qualquer obra, se encontram em constante mudança enquanto experiência de escrita.

Deixa-se claro que esta pesquisa não se encontra em conclusão. Há sempre a possibilidade de pesquisas futuras, de novos estudos, de complementação, a partir dos resultados aqui apresentados. Como dito desde o início, esta pesquisa não buscou estabelecer o verdadeiro sentido dos *Cantos* de Lautréamont ou apontar seu valor integral. Ao decorrer desta

investigação, buscou-se, antes de tudo, explicar em que medida se pôde analisar a linguagem literária da obra em seu movimento enquanto escritura, caracterizada pela experiência-limite e pelo seu *devoir* enquanto linguagem poética e narrativa.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. Lettre sur Lautréamont. Marseill: Les cahiers du Sud. Lautréamont n'a pas cent ans, 1946. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Falência da crítica: um caso limite: Lautréamont**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ALMEIDA, Fábio Ferreira de (Org.). **Tempo de Lautréamont**. Goiânia: Ricochete, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **Lautréamont**. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad, Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins, 2004.
- BECKERMAN, Bernard. Dynamics of drama: theory and method of analysis. New York: Knopf, 1959. *In*: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **Lautréamont e Sade**. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Contador. Lautréamont anacrônico. *In*: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (Org.). **Tempo de Lautréamont**. Goiânia: Ricochete, 2014, p. 130-163
- BORNHEIM, Gerd. A (Org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRUN, Jean. **Os filósofos pré-socráticos**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- CAMUS, Albert. Lautréamont e a banalidade. *In*. **O homem revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 104-111.
- CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 17 jan. 2018.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Parma, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista com Gilles Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997b, VHS, 459 min.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino**: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FOESTER, Maxime. De l'androgynie au transgenre: le dandysme ou l'échappée belle. Paris, **L'esprit créateur**, vol. 53, n. 1, p. 131-144, 2013. Disponível em: <https://espritcreateur.org/>. Acesso em: 5 set. 2019.

FONTES, Joaquim Brasil. Sictu aranea. In. LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Trad. Joaquim Brasil Fontes. Campinas: UNICAMP, 2015, p. 269-323

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga (et. al.). Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, Pinharanda. **Filosofia grega pré-socrática**. 4 ed. Coleção Filosofia e Ensaios. Guimarães editores: Lisboa, 1994.

GUILLÉN, Claudio. De influencias y convenciones. In. **Teorías de la historia literaria**. Madrid: Espasa Calpe, 1989, p. 87-97.

HERÁCLITO. **Fragmentos contextualizados**. Trad. Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: revista de teoria e análise literária. Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, n. 27, p. 5-49.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KHOURI, Nadia. The grotesque: archeology of an anti-code. Polónia: Zagadnienia Rodzajow Literackich, 1980. *In*. MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, p. 214.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M: **Os filósofos pré-socráticos**. Trad. de Carlos Alberto Louro Fonseca. 7 ed. História Crítica com Selecção de Textos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o círculo vicioso**. Trad. Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage**: l'avant-garde à la fin du XIX e siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Les chants de Maldoror**. Préface de Léon Genonceaux. Paris: Éditeur Genonceaux, 1890.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Trad. Joaquim Brasil Fontes. Campinas: UNICAMP, 2015.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesias: cartas: obra completa. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2014.

LAUTRÉAMONT. **Œuvres complètes**. Édition, présentée et annoter par Jean-Luc Steinmetz. França. Editora: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

LARBAUD, Valéry. Les Poésies d'Idisore Ducasse. La Phalange, 20 février, 1914. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Falência da crítica**: um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, Roberto. **Deleuze**: a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MONDOLFO, Rodolfo. **O pensamento antigo**: história da filosofia greco-romana. Vol. I. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

MONNEYRON, Frédéric. **L'androgynisme décadent**: mythe, figure, fantasmata. Grenoble: ELLUG, 1996. Disponível em: <https://books.google.com>. Acesso em: 5 set. 2019.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NANEIGEM, Raoul. **Isidore Ducasse e o Conde de Lautréamont nas poesias**. Lisboa: Antígona, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na época trágica dos gregos**. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova cultura, 1999.

OLIVEIRA, Nilson. Ducasse-Lautréamont: a escrita como fratura. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (Org.). **Tempo de Lautréamont**. Goiânia: Ricochete, 2014. p. 119-129.

OLIVEIRA, Nilson. Uma vida noutra: QUEIROZ, André; ALVIM, Luiza; OLIVEIRA, Nilson (Orgs.). **Apenas Blanchot!** Rio de Janeiro: Pazulin, 2008, p. 139-149.

PAZ, Octávio. "A tradição da ruptura". In: **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15-35.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada**: ensaios de Literatura Comparada. (Org.). MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer. Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011.

PELLEGRINO, Carlos (Org.). Número extraordinário dedicado a Isidoro Luciano Ducasse, Maldoror, **Revista de la ciudad de Montevideo**, sem, n. 23, out. 1992. Disponível em: <http://anaforas.fic.edu.uy>. Acesso em: 15 abril. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Lautréamont**: vulgo Ducasse, aliás Maldoror. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Falência da crítica**: um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Crítica e Intertextualidade**. In: *Textos, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 58-76.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; MONEGAL, Emir Rodríguez. **Lautréamont austral**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PICHON-RIVIERE, Enrique. **Psicoanálisis del Conde de Lautréamont**. Buenos Aires/Barcelona: Argonauta, 1992.

POULET-MALASSIS, Auguste. Bulletin trimestriel des publications défendues en France: imprimeés à l'étranger. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Falência da crítica**: um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PLATÃO. **Diálogos**: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Trad. José Cavalcante de Souza (O Banquete), José Paleikat e João Cruz Costa (Fédon, Sofista, Político). São Paulo: Abril, 1972.

PLANCY, Jacques Auguste Simon Collin de. **Dictionnaire infernal**. Paris: Chez tous les libraires, 1845. Disponível em: <https://books.google.com.br>. Acesso em: 31 jan. 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SIRCOS, Alfred (Epistémon). Note publiée das: La Jeunesse, 1868. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Falência da crítica**: um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

WILLER, Claudio. O astro negro. *In*: LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesia: cartas: obra completa. Trad. Claudio Willer. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 13-69.