

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU MESTRADO  
EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SARA CRISTINA PAGOTTO

**ANIMALIDADE E METAMORFOSES NOS *CANTOS DE MALDOROR*:  
A LITERATURA TRANSGRESSIVA DE LAUTRÉAMONT**

GOIÂNIA  
2017

SARA CRISTINA PAGOTTO

**ANIMALIDADE E METAMORFOSES NOS CANTOS DE MALDOROR:  
A LITERATURA TRANSGRESSIVA DE LAUTRÉAMONT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura e Crítica Literária Stricto Sensu da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras: Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>.: Dr.<sup>a</sup> Maria Teresinha M. do Nascimento

Coorientador: Prof. Dr. José Ternes.

GOIÂNIA  
2017

P139a

Pagotto, Sara Cristina

Animalidade e metamorfoses nos Cantos de Maldoror[  
manuscrito]: A literatura transgressiva de Lautréamont/  
Sara Cristina Pagotto.-- 2017.

176 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade

Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto  
Sensu em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f.165-172

1. Lautréamont - comte de, 1846-1870. 2. Literatura  
de Transgressão - Poesia. 3. Animalidade. 4. Metamorfose  
na literatura. I. Nascimento, Maria Teresinha Martins  
do. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

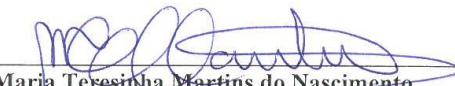
III. Título.

CDU: 821.134.2(899)-1.09(043)

**ANIMALIDADE E METAMORFOSES NOS CANTOS DE MALDOROR: A  
LITERATURA TRANSGRESSIVA DE LAUTRÉAMONT**

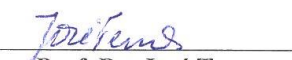
Dissertação aprovada em 09 de março de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia  
Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestra em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



---

**Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento**  
PUC Goiás / Presidente




---

**Prof. Dr. José Ternes**  
PUC Goiás / Coorientador



---

**Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues**  
PUC Goiás / Examinadora Interna



---

**Profa. Dra. Mariza Martins Furquim Werneck**  
PUC São Paulo / Examinadora Externa

---

**Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia**  
Suplente / UnB

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus pais: Henrique José Antônio Pagotto e Aparecida Marta Salmazo Pagotto, personas as quais desde sempre incentivaram e ajudaram na minha formação acadêmica e intelectual!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, às entidades superiores e aos meus guias espirituais que me iluminaram e me concederam paciência e fortaleza para vencer os obstáculos durante o percurso deste mestrado.

Agradeço à minha família, pelo apoio, carinho, conselhos, estímulos e contribuições!

Agradeço os meus pais, Henrique e Aparecida, gratidão eterna!

Agradeço à minha irmã Valéria Pagotto pelos momentos de alegria, experiência compartilhada e correções.

Agradeço à minha irmã Simone Pagotto e ao meu sobrinho Miguel Pagotto Prates, pelos instantes de descontração e de felicidades.

Agradeço à minha avó querida, Adélia Braido Pagotto, pela preocupação da escritura da dissertação e pelas suas orações em prol deste trabalho.

Agradeço ao meu amado avô, Antônio Pagotto (In Memoriam) homem culto que com sua simplicidade soube ensinar-me o respeito à vida, à dignidade, à humildade e o amor à natureza e aos animais.

Agradeço ao meu companheiro, Elielson Paulo, pelo amor, pela paciência, pelos conselhos e reflexões.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. José Ternes, pela orientação, sempre estimulante, e sobretudo em estar próxima do seu convívio intelectual nos grupos de estudos, Bachelard e Foucault. Obrigada!

Agradeço à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Teresinha, pelo carinho, atenção, orientações, conselhos, estímulos e leituras do trabalho. Obrigada!

Agradeço também ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária: Dra. Maria Aparecida Rodrigues, Dr. Éris Antonio Oliveira Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, Dra. Lacy Guaraciaba Machado, Dr. Aguinaldo José Gonçalves, Dr. Divino José Pinto, Dr. Rogério Pereira Borges.

Agradeço aos encontros dos grupos de estudos Bachelard e Foucault, organizado pelo Prof. Dr. José Ternes experiência que se tornou fundamental na realização deste trabalho!

Agradeço à bolsa Fapeg, pela concessão e auxílios que permitiram sua

realização.

Agradeço aos meus amigos e amigas pelo carinho, conselhos, incentivos e alegrias: Alessandro Bruson, Angélica Maria Vasconcelos, Camila Rodrigues, João Darcy, Karen Vescio, Kleberson Godoy, Míriam Bruson, Nelci Bilhalva, Rosi Cruz, Sandra Fátima, Sunny Gabriella, Vinícius Carneiro, Yure de Freitas! Muito obrigada!

[...] Lautréamont escreveu uma fábula inumana revivendo os impulsos brutais, ainda tão fortes no coração dos homens. (BACHELARD, 2013, p. 10)

[...] o belo jamais poderá ser *reproduzido*, antes, é preciso que ele seja *produzido*. Ele empresta da vida, da própria matéria, energias elementares que são, antes de tudo, *transformadas*, depois *transfiguradas*. Certas poesias ligam-se à transformação, outras à transfiguração. Mas o ser humano, sempre, pelo verdadeiro poema, deve sofrer uma metamorfose. A principal função da poesia é a de nos transformar. Ela é a obra humana que mais rapidamente nos transforma: para tanto, um poema basta. (BACHELARD, 2013, p. 80).

A literatura é mesmo um perigo como a transgressão moral. Sendo inorgânica, é irresponsável. Nada assenta sobre ela. Pode dizer tudo. (BATAILLE, 1998, p. 18).



## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivos, analisar a animalidade, as metamorfoses e a construção da poesia ardente, na obra *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont, que se manifesta através de um bestiário surreal. Também é imprescindível apresentar a literatura transgressiva enquanto acontecimento da linguagem, que percorre violentamente os seis cantos desta poesia incandescente. Para conduzir esta investigação, a base teórica será Gaston Bachelard, que em seu livro *Lautréamont* (2013) indica o complexo energético e vital, o tempo devorador e a poesia de agressão presente nos *Cantos*, alicerces que sedimentam e iluminam as indagações da animalidade, metamorfose e primitividade. Sobre princípios inerentes ao estatuto da vida e da linguagem, conceitos fundamentais para dialogar com a obra lautreamontiana, nos apoiaremos no livro *As palavras e as coisas e Ditos e escritos III (Prefácio à Transgressão)* de Michel Foucault (2007, 2015). Serão também necessários os fundamentos teóricos da obra *O Corpo Impossível* (2012) de Eliane Robert Moraes, para correlacionar ao construto da desantropomorfização do bestiário surreal de Maldoror.

**Palavras-chave:** Animalidade. Metamorfose. Literatura. Transgressão. Lautréamont.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the animality and the metamorphoses in the work the corners of Maldoror of Lautréamont, which manifests itself through a surreal and bestiary also present transgressive literature as language event, which runs through violently in the six corners of this poetry incandescent. To conduct this research, the theoretical basis will be Gaston Bachelard, that, in his book *Lautréamont* (2013), indicates the energy complex and vital, the time devourer and the poetry of aggression present in the corners, foundations that sediment and illuminate the inquiries of animalism, metamorphosis and primitive. On principles, inherent to the status of life and language, fundamental concepts to dialogue with the work lautreamontiana, support us in *As palavras e as coisas* and *Ditos e escritos III (Prefácio à Transgressão)* of Michel Foucault (2007, 2015). In addition, you will need the theoretical foundations of the work *O Corpo Impossível* (2012) of Eliane Robert Moraes, to correlate the construct of desanthropomorphism in the surreal bestiary of Maldoror.

**Keywords:** Animality. Metamorphosis. Literature. Transgression. Lautréamont.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Bestiário Medieval. <i>Leões enfrentados</i> . Colegiata de Cervatos, Cantabria. 85	85
<b>Figura 2</b> - Criaturas do catálogo medieval. ....86	86
<b>Figuras 3 e 4</b> - Bestiário Renascentista. <i>Draco alter ex Raia exsiccata concinnatus</i> de Ulisse Aldrovandi, 1640. ....88	88
<b>Figuras 5 e 6</b> - Bestiário Renascentista. <i>Sea Monsters</i> de Ulisse Aldrovandi, 1642. ....88	88
<b>Figuras 7 e 8</b> - Ave empalhada e Molde de gesso da cabeça e do pé. In: Museu da História Natural. ....91	91
<b>Figuras 9 e 10</b> - Criaturas representadas para o bestiário moderno de Lautréamont, ilustrações de René Magritte. “Sereia Invertida” (1948) e “Invenção Coletiva”, (1934), respectivamente. .... 105	105
<b>Figura 11</b> - Ilustração do piolho no bestiário de Lautréamont Canto 2, estrofe 9: “Dão-lhe a cabeça como trono, e ele crava suas garras na raiz do cabelo, com dignidade”. (Lautréamont, 2005, p. 128) ..... 106	106
<b>Figura 12</b> - Ilustração do personagem <i>Gregor Samsa</i> metamorfoseado em barata, na obra <i>A Metamorfose</i> de Franz Kafka (2013). .... 107	107
<b>Figura 13</b> - Ilustração para a fábula de La Fontaine, <i>A Cigarra e a Formiga</i> . .... 111	111
<b>Figuras 14 e 15</b> – Ilustrações para exemplificar os animais do bestiário dos <i>Cantos de Maldoror</i> ; piolho e aranha, respectivamente. .... 113	113
<b>Figura 16</b> - Ilustração para a fábula de La Fontaine, <i>A Raposa e a Cegonha</i> . .... 114	114
<b>Figura 17</b> - <i>L'Ange du Foyer</i> , de Max Ernst, 1937 ..... 156	156
<b>Figura 18</b> - Max Ernst, ilustração para <i>Une semaine de bonté</i> (1934). .... 157	157
<b>Figura 19</b> - <i>Maldoror, Drawing on paper</i> , de André Masson, 1937. .... 158	158
<b>Figura 20</b> - <i>Maldoror e o Tubarão-fêmea</i> , ilustração para os Cantos de Maldoror, de André Masson, 1937. .... 158	158
<b>Figura 21</b> - <i>The Enigma of Isidore Ducasse</i> , Man Ray, 1920. .... 159	159
<b>Figuras 22 e 23</b> Ilustration for “Les Chants de Maldoror” e “Les Chants de Maldoror” in Nanquim, ambas de Salvador Dalí, 1934, respectivamente. .... 160	160
<b>Figura 24</b> - “Máquina de costura com guarda-chuva numa paisagem surrealista”, Salvador Dalí, 1941. .... 161	161

<b>Figura 25</b> - <i>O terapeuta</i> (1941)	<b>Figura 26</b> - <i>La Clairvoyance</i> (1936), de René Magritte .....	162
<b>Figura 27</b> – Gravura 1 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 2ºCanto, II estrofe dos <i>Cantos de Maldoror</i> de Lautréamont. ....		162
<b>Figura 28</b> - Gravura 2 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 6ºCanto, III estrofe dos <i>Cantos de Maldoror</i> de Lautréamont. ....		163
<b>Figura 29</b> - e Gravura 3 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 1ºCanto, VIII estrofe dos <i>Cantos de Maldoror</i> de Lautréamont. ....		164
<b>Figura 30</b> - Gravura 4 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 3ºCanto, II estrofe dos <i>Cantos de Maldoror</i> de Lautréamont. ....		165
<b>Figura 31</b> - Imagem surrealista para <i>Os Cantos de Maldoror</i> , Canto 6, estrofe 3 ..		167

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO 1 BIOGRAFIA REDUZIDA DE ISIDORE DUCASSE E SUA LITERATURA DE TRANSGRESSÃO .....	16
1.1 O que a biografia não diz a obra <i>canta</i> .....	16
1.2 A obra ardente e o tempo devorador nos Cantos de Maldoror .....	32
1.3 A Literatura como Linguagem e Transgressão nos Cantos.....	62
CAPÍTULO 2 O BESTIÁRIO, O DESAPARECIMENTO DO SER VIVO E O NASCIMENTO DA VIDA.....	84
CAPÍTULO 3 O BESTIÁRIO DE MALDOROR.....	117
3.1 Animalidade, Primitividade e Metamorfoses .....	117
3.2 Poesia Visceral: do músculo, do grito e dos nervos .....	141
3.3 A Fábula Inumana de encontro com o Surrealismo .....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	170

## INTRODUÇÃO

O objeto desta pesquisa é a obra *Os Cantos de Maldoror* de Isidore Lucien Ducasse, conhecido como *Lautréamont ou Conde de Lautréamont*. A edição utilizada foi traduzida por Cláudio Willer (2005), nela há um prefácio intitulado “O Astro Negro” onde relata-se a obscuridade de Ducasse, analisa o pseudônimo Lautréamont e comenta sobre os *Cantos*; o tradutor faz em síntese, um estudo sobre o poeta e a sua obra. Dada sua importância, este prefácio será um dos fios condutores para o desenvolvimento das análises dos relatos ficcionais nos *Cantos de Maldoror*. Como suporte teórico primordial desta dissertação, no que se refere à animalidade, primitividade e metamorfose, faz-se necessário o livro de Gaston Bachelard *Lautréamont* (2013) que apoia a investigação e ilumina os caminhos para a compreensão da poética nervosa, composta por impulsos da essência vital dos seres. Sobre o *aparecimento* da vida, literatura e transgressão da linguagem, nos apoiaremos em Foucault (2015, 2007).

Acerca do objeto e das abordagens acima, pretende-se investigar a animalidade, a metamorfose e a literatura de transgressão, conceitos provenientes da poesia *do músculo e do grito*, cujas forças de impulso vital se concentram no bestiário de Maldoror.

Isidore Ducasse se reveste do pseudônimo *Conde de Lautréamont* e escreve os *Cantos* em forma de prosa a partir de uma linguagem esteticamente feroz e atordoante, cuja escrita se caracteriza como fraturada, selvagem e ingovernável. Lautréamont relata as perversões e crueldades do personagem Maldoror, realizadas em torno de um cenário repleto de imagens de seres em constante metamorfose, onde as ações acontecem no instante dos atos, de maneira *urgente* e *direta*. Com isso a concepção temporal de Lautréamont é *devoradora*.

Assim, observa-se que a animalidade e a metamorfose transformam a poética da obra em transgressiva e predominante de impulsos vitais, vistos como reflexos da “intensa animalização” (BACHELARD, 2013, p. 12), atribuindo à linguagem: crueldade, subversão e violência. Gaston Bachelard vê em seu Lautréamont que, “a vida animalizada é a marca de uma riqueza e de uma mobilidade de impulsos subjetivos. É o excesso do querer-viver que deforma os seres e que determina as metamorfoses.” (BACHELARD, 2013, 12-13). Daí a presença do impulso vital no estudo da animalidade, primitividade e metamorfose.

Os *Cantos de Maldoror* possuem um *complexo particularmente energético* e, em seu conjunto, fornece à obra: vida, rapidez e ritmo. O complexo é o da vida animal, a energia de agressão e do impulso vital, em que a animalidade não é simples metáfora, “ela não carrega símbolos de paixões, mas verdadeiramente, instrumentos de ataque” (BACHELARD, 2013, p. 10).

Sob abordagem foucaultiana de que a *literatura é uma invenção recente*<sup>1</sup>, ou seja, um *acontecimento* da linguagem, identifica-se nos *Cantos*, uma nova literatura, um *acontecimento Lautréamont*<sup>2</sup> que, além da animalidade, consolida-se a partir da linguagem transgressora e visceral do bestiário da obra. Tendo em vista a intensa vida animalizada, que se confirma com o *excesso de querer-viver*, sua linguagem atrela-se aos impulsos musculares emanados da força e energia dos seres, proporcionando aos *Cantos* crueldade e agressão.

A proposta dessa pesquisa se direciona a partir do estudo bibliográfico, teórico e reflexivo, com abordagem filosófica, investigação comparativa e de crítica literária, pois tanto na área da literatura quanto na da filosofia existem trabalhos, análises e estudos de imensa riqueza que contribuíram e proporcionaram uma dimensão mais profunda para a realização desta dissertação.

Pretende-se indicar no primeiro capítulo, aspectos relevantes da obra no tocante a construção da poética nervosa e visceral do *Conde de Lautréamont*. Deste modo, apresenta-se na primeira parte deste espaço, comentários e informações da sumaríssima biografia do poeta, a questão da *biografia externa* problematizada por Bachelard, análises de algumas cartas encontradas anos depois da morte de Ducasse e um depoimento de um colega do liceu, que descreveu o perfil de Isidore enquanto aluno. Na segunda parte, investiga-se a estrutura da obra, analisa-se algumas narrativas dos *Cantos*, assinalando os temas violentos e cruéis, correlacionando-os com exemplos do universo maldoriano. Demonstraremos o aspecto temporal da obra, considerado por Bachelard “voraz” e “devorador”. Pode-se perceber que o tempo de Maldoror não é o mesmo tempo dos homens. Na terceira e última parte do primeiro capítulo, abordaremos a literatura enquanto linguagem e a transgressão presente nos *Cantos*, assinalando que, de acordo com Foucault, é um fenômeno essencialmente moderno.

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 415.

<sup>2</sup> TERNES, José. *A noção de primitividade em Gaston Bachelard*. In: Revista Cronos, Natal-RN, V.4, n. ½, p. 115-117, jan./dez. 2003.

No segundo capítulo, investigaremos o termo bestiário, sua origem no período medieval, correlacionando-o com os bestiários do Renascimento, da Idade Clássica e da Idade Moderna, de modo a demonstrar as diferenças entre eles, tendo em vista a questão da vida, da animalidade e a distinção entre a fábula moralizante e a fábula desantropomorfizada dos *Cantos de Maldoror*. O percurso das análises dos bestiários de cada período, acompanhada de Michel Foucault, demonstra o desaparecimento do ser vivo, objeto da História Natural, e o nascimento da vida, com a Biologia, no século XIX. No livro *As palavras e as coisas* (2007), no capítulo “Classificar”, Foucault afirma que a história natural é um saber classificatório das formas da natureza viva, e com isso partilha com a linguagem humana a mesma condição de possibilidade. Os signos que faziam parte das coisas no século XVIII, eram simples modos de representação. A história natural se destinava a ser apenas um “mostruário” das formas vivas. Junto ao estudo da vida e o seu *aparecimento*, os seres começam a ter “outros” espaços. Estuda-se o invisível dos seres, ou seja, a profundidade, o espaço tridimensional e finalmente, a vida. Essa é a distinção fundamental para a compreensão do bestiário no que se refere aos *Cantos de Maldoror*.

No terceiro capítulo, trataremos da animalidade, primitividade e metamorfoses, conceitos fundamentais para a análise do bestiário nos *Cantos*. Em seguida, analisaremos sob abordagem bachelardiana, a questão da poesia projetiva e a sua correlação com a força dos músculos e do grito, pois a poesia lautreamontiana grita a essência vital dos seres, ou seja, da animalidade na obra. Finalmente, sobre a fábula inumana nos *Cantos*, analisaremos e ilustraremos o bestiário surreal da obra, sob ponto de vista do surrealismo, no qual alguns artistas representaram imagens da fábula de Maldoror.

Espera-se com este estudo, provocar e incentivar os leitores a novas pesquisas sobre poesias e textos com linguagem energética, visceral e primitiva, tal como o fez o Conde de Lautréamont em *Os Cantos de Maldoror*, que além de demarcar um novo *acontecimento* na literatura moderna, o *acontecimento Lautréamont*, pura essência vital em uma linguagem, faz-nos refletir sobre o tema da animalidade e primitividade poética, temas profundos que nos arremessam para além das fronteiras do visível, para com isso, pouco a pouco refletir a vida invisível, lugar onde abriga os *instintos* os quais se escondem nos domínios mais profundos do nosso ser.



## CAPÍTULO 1 BIOGRAFIA REDUZIDA DE ISIDORE DUCASSE E SUA LITERATURA DE TRANSGRESSÃO

### 1.1 O que a biografia não diz a obra *canta*<sup>3</sup>

A obra de Lautréamont *Os Cantos de Maldoror: Poesias, Cartas*, edição traduzida e prefaciada por Cláudio Willer (2005), reuniu diversas análises do poeta Isidore Ducasse e da sua obra. O prefácio intitulado *O Astro Negro* “acabou por tornar-se quase um livro. Contribuíram para isso décadas de convivência com a obra de Lautréamont” (WILLER, 2005, p.10-11). Desta forma, são de vital importância as reflexões deste crítico ‘ducassiano’ e de seu ‘quase livro’ para a análise do *corpus* desta pesquisa como também o estudo do filósofo Bachelard, *Lautréamont* (2013). Bachelard afirma a respeito do poeta Isidore Ducasse:

Nada se sabe a respeito da vida íntima de Isidore Ducasse, que permanece bem escondida sob o pseudônimo Lautréamont. Nada se sabe de sua personalidade. Dele verdadeiramente temos apenas uma obra e o prefácio de um livro. É somente através da obra que podemos julgar o que foi sua alma. Uma biografia fundada sobre elementos tão insuficientes não seria explicativa. (BACHELARD, 2013, p. 9)

A biografia do poeta reduzida de informações, é insuficiente para explicar o gênio do criador e a sua estranha obra, contudo, é necessário indicar alguns dados do prefácio *O Astro Negro*, que são as brevíssimas informações da “obscuridade” do poeta Isidore Ducasse, e dos *Cantos de Maldoror*. Muitos autores, escritores e poetas foram notáveis em vida, cujo prestígio decresceu com a saída de cena. Em contrapartida, outros tiveram um destino inverso, em sua época eram os renegados, os desclassificados, os desconhecidos e quando mortos ou banidos da sociedade, foram reconhecidos:

São os casos literários; os inovadores, os transgressores, marginais, poetas malditos; os William Blake, Poe, Rimbaud, Jarry, Artaud. Nenhum escritor representou tanto a noção de caso literário como Lautréamont, que morreu desconhecido aos 24 anos e cuja obra esperou dezessete anos para ter leitores. Depois de despertar o

<sup>3</sup> Gaston BACHELARD. *Lautréamont*. Goiânia: Edições Ricochete, 2013, p. 69.

interesse de simbolistas, ser admirado por vanguardistas do começo do século e adotado por surrealistas na década de 1920, acaba por tornar-se emblema da rebeldia (WILLER, 2005, p.13).

Isidore Ducasse parece afirmar esse “destino” nesta passagem do primeiro Canto, estrofe 14: “O final do século dezenove verá o seu poeta...” (LAUTRÉAMONT, 2005, p.106), e complementando essa afirmação, no sexto e último Canto ele comenta: “...somente mais tarde, quando certos romances tiverem saído, compreenderéis melhor o prefácio do renegado, de rosto fuliginoso” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 249). A ausência quase total de biografia de Ducasse, agregou o mistério ao espanto provocado pela obra. É mínima a informação documental a seu respeito: não há quase nada, apenas uma certidão de nascimento, o atestado de óbito, e o depoimento de um colega de liceu.

Isidore Lucien Ducasse nasceu no Uruguai no dia 04 de abril do ano de 1846. Era filho de franceses. Seu pai, François Ducasse, imigra para o Uruguai em 1840, sendo a partir daí funcionário do consulado francês. Célestine Jacqueline Davezac, era o nome da mãe de Isidore, com a qual François se casara a dois meses do nascimento do poeta. Consta que a mãe morrera quando o menino tinha apenas um ano e oito meses de idade. Indaga-se; haveria se suicidado<sup>4</sup>? Willer (2005, p. 64) observa que “morava na casa, antes de casar-se com François Ducasse. Seria uma doméstica? “Era uma figura apagada, vaga lembrança ou nem isso, assim como são figurantes as personagens femininas e quase não aparecem na obra. Com isso, o pai torna-se uma figura “hiper-paterna: francófono no Uruguai, avatar do código, da norma culta, e autoridade pública, promovido, em 1856, a “chanceler” de primeira classe da embaixada” (WILLER, 2005, p. 64). Em 1860, aos quatorze anos, François Ducasse envia o seu único filho à França, onde o jovem deu início aos estudos secundários regulares. Fora aluno interno na sexta série<sup>5</sup> do liceu de Tarbes<sup>6</sup>. Mais tarde transfere-se para o liceu de Pau<sup>7</sup>, cidade vizinha onde estudará até 1865.

---

4 Cláudio Willer nos mostra que a partir do resumo biográfico apresentado por Walzer na edição Pléiade “Nem a morte da mãe, nem a do filho tiveram a causa atestada. Teria havido uma sequência série de suicídios?” p. 64.

5 No sistema Educacional Francês a numeração é inversa. Sexta série significa que faltam seis séries, ou seja, seis anos para completar o liceu, equivalente ao que eram o ciclo ginásial e colegial.

6 Tarbes é uma comuna francesa no departamento dos Altos Pireneus.

7 Pau é uma comuna francesa situada no departamento dos Pirenéus-Atlânticos, na região da Aquitânia-Limusino-Poitou-Charentes.

Bachelard oferece algumas pistas:

François Alicot encontrou vestígios da estada de Isidore Ducasse no liceu de Tarbes, depois no liceu de Pau. Recorremos várias vezes ao artigo de François Alicot publicado na *Mercure de France*. Podemos nos reportar a ele para conhecer a vida escolar de Lautréamont, pelo menos tal como a perceberam alguns condiscípulos (BACHELARD, 2013, p.77).

Após esta fase escolar, encontra-se um vazio biográfico, sem nenhum registro. Este espaço de tempo equivale a dois anos. Infere-se que, continuou em Tarbes até 1867, voltando ao Uruguai na viagem mencionada na estrofe sobre o mar: *Há pouco tempo revi o mar e calquei o passadiço dos navios*<sup>8</sup>.

O poeta dispunha de um pseudônimo, *Lautréamont*, ou *Conde de Lautréamont*. Considera-se que esse codinome foi retirado de uma obra de Eugène Sue<sup>9</sup>, autor de *Os Mistérios de Paris*, onde havia um personagem chamado 'Latréaumont'. Ducasse alterou o nome, deslocou a vogal u para o início de 'Lautréamont'. Essa mudança teria sido proposital ou foi um erro tipográfico? Se intencional foi para inserir *l'autre*, em seu pseudônimo, significando em francês, o outro. É necessário indicar que Isidore Ducasse é o escritor desta obra. Entretanto o autor declarado é o fictício Conde de Lautréamont. A escrita de Isidore é pois, obra do outro, *l'autre*, que escreve um texto original e pessoal, por mais que parodie outros escritores. No seu livro *Poesias I e II*, é Isidore Ducasse pessoa, com opiniões assumidas como próprias, desta forma, agora, o texto é dele e não mais do outro. Neste jogo de mudanças, temos nos *Cantos*, o outro com texto dele e nas *Poesias*, ele com seu próprio texto, ou seja, nos *Cantos* é Lautréamont (o outro) e nas *Poesias* é Ducasse (ele, a pessoa, de carne e osso). Desse modo;

Os *Cantos* pregam a morte do Criador, o pai, instituidor do código e da humanidade. Em *Poesias*, o ataque explícito é, nas passagens mais veementes, ao código em sua exteriorização através da literatura e seus autores. O tratamento recebido por Deus nos *Cantos* passa a ser dado a Musset, Hugo, Voltaire, Byron, Baudelaire, etc. Em *Poesias 2*, o ataque é contra o sentido, tamanhas são suas contradições, e contra o lugar onde residem o código e a linguagem, o sujeito. Suprimido do texto nas transcrições-adulterações, é substituído pelos *outros*, matando a autoria, matando o autor" (WILLER, 2005, p.53).

8 LAUTRÉAMONT, 2005, p. 84, Canto 1, estrofe 9.

9 Eugène Sue, escritor francês (1804-1857). Autor de *Les Mystères de Paris* e *Le Juif errant*.

Para Leyla Perrone Moisés<sup>10</sup>, a escritura de Lautréamont é como uma “tanatografia”, ou seja, a “desenunciação e morte do sujeito”. A autora sugere que a “morte do sujeito” não é fingimento, mas desaparecimento da escrita desse autor, uma espécie de literalidade que projeta linearmente através de símbolos da realidade. O sujeito apaga-se. Emir R. Monegal<sup>11</sup> afirma que;

O nome *Lautréamont* poderia ser lido como *L'Autre est à Mont(évideo)*. O solipsismo de Ducasse está inscrito numa escrita dialógica, na qual o interlocutor é um outro estranhamente semelhante ao sujeito, de modo que as fronteiras entre o eu e o tu são abolidas, escrita de um solilóquio polêmico e da reiteração dos temas e motivos. (MONEGAL, 2014, p. 82)

“O outro” é o estranho, o estrangeiro, condição que é mencionada nos Cantos: “Não é o espírito de Deus que passa: é apenas o suspiro agudo da prostituição, unido aos gemidos graves do montevideano” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 80). Para Willer (2005, p. 64-65), essa passagem é muito significativa, pois quem passa não é o pai representado pelo “espírito de Deus”, mas um novo ser, que é resultado da associação entre a prostituta e o estrangeiro, duas modalidades excluídas, uma pelo sexo e a outra pela nacionalidade, que são expressados por suspiros agudos e graves. A outra nacionalidade é uma metáfora da alteridade, de ser um estranho onde quer que estivesse.

O bilinguismo, componente da experiência de alteridade é um tema já tratado no livro *Lautréamont Austral*. Os autores, Leyla Perrone-Moisés e Emir R. Monegal comprovam o bilinguismo do poeta pela descoberta do exemplar da tradução da *Ilíada* por Hermosilla, com a seguinte anotação autêntica: “*Propiedad del señor Isidoro Ducasse nacido em Montevideo (Uruguay) – Tengo también, del mismo autor Arte de Hablar. 14 de abril de 1863*”. A língua castelhana era de uso normal, mesmo estando na França há três anos, quando fez esta anotação. Portanto, a sua dupla nacionalidade, uruguaia e francesa, é associada a uma obra de caráter metalinguístico, onde a escrita é dialógica, “o interlocutor é um outro suspeitamente parecido ao interpelador”.

No tocante aos esforços do poeta para a publicação da obra, observamos que segundo o prefácio do professor Cláudio Willer, após o término do Primeiro Canto, o

<sup>10</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica*. Ed. Perspectivas, 1973.

<sup>11</sup> MONEGAL, R. Emir. *Lautréamont Austral*. Ed. Iluminuras, 2014.

poeta encontra dificuldades para editá-lo. Em agosto de 1868, Ducasse entrega à Imprimerie Balitout, Questroi et Cie o Canto Primeiro da obra *Os Cantos de Maldoror*. Em janeiro de 1869, o Canto Primeiro é publicado em Bordeaux. Em meados desse mesmo ano, sai pelos editores belgas Lacroix e Verboekhoven, a versão completa de *Os Cantos de Maldoror*, sob o pseudônimo de Conde de Lautréamont. Contudo, mesmo tendo suavizado o homossexualismo contido no primeiro Canto e tendo repassado um valor de 400 francos a Lacroix para a impressão, o editor não distribui o livro, escondendo-o em um porão. A busca por editores belgas foi para evitar tribunais franceses. Desta maneira Poulet-Malassis, o editor da obra *As flores do mal*, radicado na Bélgica por dívidas e falências, noticiou e publicou pela primeira vez *Os Cantos de Maldoror*, em 1869. A descoberta póstuma e a sua transformação, em um dos mais importantes autores de sua época é quase um milagre, pois os seus esforços para tornar-se um escritor conhecido haviam desembocado na ocultação total. Quando morreu, sobravam uns vinte exemplares dos *Cantos*, a partir daí o estoque de Lacroix foi vendido para outro editor, Rozez. Este deu um exemplar a Max Waller até chegar às mãos de autores franceses de prestígio. Em 1890, os *Cantos* ganham uma reedição preparada por León Genonceaux, que descobriu duas cartas e verificou dados biográficos, acrescentando-lhes fantasias e informações não comprovadas, iniciando desse modo, uma mitificação do poeta.

Nesta época foi delineado o seu perfil que, de acordo com Willer, baseado em informações de Lacroix e Poulet-Malassis, pode conter alguma verdade.

Era um grande moço moreno, imberbe, nervoso, organizado e trabalhador. Só escrevia a noite, sentado junto ao seu piano. Declamava, forjava suas frases, acentuando suas prosopopeias com acordes. Esse método de trabalho deixava desesperados os locatários da mansão, que, frequentemente despertados em sobressalto, não podiam desconfiar que um espantoso músico do verbo, um raro sinfonista da frase, buscava, batendo em seu teclado, os ritmos de sua orquestração literária (WILLER apud GENONCEAUX, 2005, p.19)

Um importante circuito é formado, tais como: simbolistas, decadentistas e vanguardistas. Estes conheceram os *Cantos*. Uma nova fase de leitura de Lautréamont começa após a Primeira Guerra Mundial. É interessante ressaltar que os que desempenham um papel central neste ciclo são os surrealistas. Então, a obra

deixa de ser subjugada, de ser considerada uma aberração digna de interesse, para tornar-se obra fundamental para os surrealistas. Por esse viés, André Breton<sup>12</sup>, em sua visão e revisão da história da literatura, sob o ponto de vista surrealista, cita Lautréamont em seu primeiro *Manifesto do Surrealismo*, considerando o poeta, o principal precursor e no segundo *Manifesto*, o único escritor íntegro, insuspeito, que não teria sido flexível em sua criação.

Ademais da contribuição bibliográfica lautreamontiana iniciada por Breton, Aragon, Soupault e outros, existe uma iconografia, por assim dizer, “uma extensa galeria de obras criadas pelos nomes da pintura surrealista, Max Ernst, Dali, Matta, Miró, entre outros, ilustrando cenas de *Os Cantos de Maldoror*, ou criando retratos imaginários de Lautréamont” (WILLER, 2005, p. 21). Assim, observa-se que essas obras não são meramente ilustrativas. Elas incorporam questões fundamentais de seu modo de criação e expressão no que tange a ideia da colagem e da justaposição arbitrária de objetos e conceitos diferentes cujo modelo é a série dos “belos como” nos *Cantos*. Depois disso, é importante notar que a obra de Lautréamont é prestigiada por diversos poetas, críticos e escritores, dentre estes estão; Maurice Blanchot<sup>13</sup>, Georges Bataille<sup>14</sup>, Octavio Paz<sup>15</sup> e Julia Kristeva<sup>16</sup>. Todos fazem reverência e referenciam Lautréamont.

Em relação à breve vida do poeta, informa-se que morreu com vinte e quatro anos e desconhecido. Por meio do atestado de óbito preparado por um delegado de polícia, são descritos apenas hora e dia do falecimento; 8 horas da manhã, dia 24 de novembro de 1870. Não é revelada a causa da morte, gerando assim especulações que encontraremos em alguns trechos da obra. Deste modo, infere-se possíveis sinais a respeito de sua morte, como o suicídio, conforme anunciado neste trecho: “ao despertar, minha navalha, abrindo um caminho através da garganta, provará que nada era, efetivamente, mais real” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 76); intoxicação, ilustrado na passagem “Por onde terá passado esse primeiro canto de Maldoror,

---

<sup>12</sup> Foi um escritor francês, poeta e teórico do surrealismo, 1896-1966.

<sup>13</sup> Francês, Escritor, ensaísta, romancista e crítico de literatura. Em *Lautréamont e Sade* afirma que “a leitura de Lautréamont é uma vertigem”.

<sup>14</sup> Escritor francês se enquadra no domínio da Literatura, Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte. Em *A Literatura e o Mal*, faz uma referência aos *Cantos de Maldoror*.

<sup>15</sup> Poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano. Em *O Arco e a lira*, chama Lautréamont de *águia real, a águia negra da poesia universal*.

<sup>16</sup> Búlgaro-francesa é filósofa, escritora e crítica literária. Considera Lautréamont um dos grandes autores de romances polifônicos de todas as épocas.

desde que sua boca, cheia de folhas de beladona, o deixou escapar...” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 107); ou que tivesse a saúde fraca, onde menciona as suas fortes dores de cabeça em uma das cartas direcionadas ao contador de seu pai ou que padecia de uma doença fatal, que vemos a seguir: “Escrevo em meu leito de morte” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 90). Certamente essas passagens denotam;

Expressões de uma morbidez romântica que Lautréamont satirizou e parodiou. Mas a sua recorrência é significativa. Pode ter havido relação entre sua morte, por doença ou suicídio, e o cenário de miséria em que Paris, cercada de alemães, assolada por epidemias, se transformara com a derrota na guerra franco-prussiana de 1870 [...] permanecendo vivo, corria o risco de ser convocado para a guerra (WILLER, 2005, p.17)

Nota-se que o contexto de guerra gira em torno da vida do poeta, é muito sugestivo que seu nascimento e morte aconteçam em países e cidades cercadas por guerra. Ele nasceu durante a guerra entre o Uruguai e Argentina (1843-1851), quando Montevideú foi sitiada. Neste trecho podemos inferir o argumento acima “na emborcadura do Prata, entre dois povos outrora rivais” (LAUTRÉAMONT, 2005, p.106); “quando uma guerra horrível ameaçava cravar seu arpão no peito de dois países inimigos” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 160).

O período escolar de Ducasse desde Tarbes até Pau e a sua condição de estrangeiro parecem ter sido cruéis para o estudante. Regras e mais regras impostas à sua inteligência através do currículo de uma escola interna. Sem contar o rigoroso professor de retórica e também o sarcasmo dos colegas, sinais estes que talvez tenham, de certo modo, feito emergir o estado trágico de vida de Ducasse. Bachelard lembra que não devemos abandonar a vida cultural para explicar a obra de Isidore Ducasse, porque “é um drama da cultura, um drama que nasce numa sala de retórica, um drama que deve ser resolvido numa obra literária” (BACHELARD, 2013, p. 58). Em um trecho do Primeiro Canto, notamos a descrição de uma revolta íntima do poeta.

Quando um aluno interno, em um liceu, é governado, por anos que são séculos, do amanhecer até a noite e da noite até o dia seguinte, por um pária da civilização, que não tira o olho dele, sente as ondas tumultuosos de um ódio vivaz, a subir como uma fumarada espessa até o cérebro, que lhe parece a ponto de estourar. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 99).

Outro exemplo se encontra neste trecho onde menciona as aulas no liceu: “Ó matemáticas severas, não vos esqueci, depois que vossas sábias lições, mais doces que o mel, se infiltraram em meu coração, como uma onda refrescante”. (LAUTRÉAMONT, 2005, p.132). Infere-se que o poeta ironicamente parece “exorcizar” na narrativa o que sofrera na vida pessoal, social e estudantil. Então, a partir de fatos de sua vivência, constrói-se uma obra de ficção que causa estranhamento. “Quanto a mim, faço que meu gênio sirva para pintar as delícias da crueldade!” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 75). Impulsionado por esse ódio vivaz, nas fugas diurnas da *morada do embrutecimento*, sua imaginação foi construindo o que viriam a ser os *Cantos*. O poeta, ao ficcionalizar uma obra com impressões de sua vida e da experiência real, transforma os seus tormentos pessoais em expressão de luta universal. Como afirmou Willer “sem o pathos do ódio à opressão, determinado vigor e intensidade do texto, os *Cantos* não teriam tamanha grandeza”. (WILLER, 2005, p. 63).

A biografia diz pouco, mas quando nos *instalamos* dentro da obra, percebemos indícios da vida do poeta, são alguns dramas reais de sua vida pessoal e estudantil, relatados sutilmente e distribuídos nos seis cantos. Nesta edição de 2005 dos *Cantos de Maldoror*, Cláudio Willer reuniu as sete cartas que haviam sido encontradas anteriormente, cartas escritas pelo poeta Isidore Ducasse e o depoimento do colega do liceu chamado Paul Lespés<sup>17</sup>. Estes documentos fornecem alguns dados relevantes sobre o poeta, como pedidos direcionados a críticos para que fizessem comentários de seu Primeiro Canto, a tentativa de publicação da obra, os problemas com editores, conselhos e pedidos para o escritor e poeta Victor Hugo, outro assunto tratado em algumas cartas diz respeito à ‘mesada’ que recebia de seu pai pelo procurador Darasse, enfim, são cartas de que podemos extrair algumas informações, mas que ainda são insuficientes para compreender ‘a alma do poeta’.

A primeira carta vem com seguinte título “A um crítico”. Não se sabe quem é esse destinatário. Nela, observamos que o remetente solicita uma crítica da “brochura” que envia para sair em um “estimável jornal” de Paris. Outro detalhe é que esta carta não possui assinatura, no lugar dela temos: “O Autor”. Segundo Willer foi descoberta dentro de um exemplar da edição isolada do *Canto Primeiro*, de 1868,

---

<sup>17</sup> Colega de Isidore Ducasse no liceu de Pau tem seu nome entre os que estão na dedicatória de *Poesias*. Foi o único de quem se obteve um depoimento. Publicado por François Alicot no *Mercur de France* de 1 de janeiro de 1928.



e publicada em 1938. A segunda carta é remetida a Victor Hugo, escritor e poeta da obra *Os Trabalhadores do Mar*. Nela, percebemos que Isidore Ducasse assina no final. O conteúdo da carta diz respeito a duas brochuras enviadas para que Victor Hugo as lesse, opinasse e que contribuísse com a sua crítica. Nela, Isidore fornece o seu endereço para o poeta. Esta carta foi descoberta somente em 1980 e segundo Willer tinha a marca que Victor Hugo utilizava para correspondência recebida. Interessante notar que Isidore Ducasse no final da carta afirma: “encaro minha audácia com mais sangue frio, e estremeço por haver-lhe escrito, eu, que ainda não sou nada neste século, enquanto o senhor é nele Todo”. (DUCASSE, 2005, p. 329). A terceira carta possui como destinatário *Darasse*<sup>18</sup>. Aqui também não há uma assinatura manuscrita. Ela é datada do dia 22 de maio de 1869. O conteúdo revela questões de ordem financeira do poeta;

Se meu pai enviar outros fundos antes do 1º de setembro [...] teria a bondade de informar-me? Quanto ao restante, estou em casa a qualquer hora do dia; mas precisará apenas escrever-me uma palavra, sendo então provável que eu a receba quase tão imediatamente quanto a senhorita que puxa o cordão da campainha, ou até antes, se me encontrar no saguão... (DUCASSE, 2005, p.331).

Para Cláudio Willer, esta carta merece especial atenção, pelo tom sarcástico, que apresenta continuidade com os *Cantos*, e também pode estar revelando aspectos da personalidade do próprio Isidore Ducasse e seus hábitos, como por exemplo, as dores de cabeça que ele menciona para Darasse e inclusive a referência a não sair de casa. Na quarta, quinta e sexta cartas não há um destinatário específico, mas elas possuem a assinatura de Isidore Ducasse. A quarta carta data do dia 23 de outubro, não é mencionado o ano, porém, de acordo com Willer, comparada com as duas próximas, o ano certamente é de 1869. Elas foram encontradas dentro do exemplar dos *Cantos* que pertenceu a Poulet-Malassis. Mas que para Steinmetz, na edição Flammarion, estas foram equivocadamente para Poulet-Malassis e que segundo Hubert Juin, na edição de bolso da Gallimard, afirma que “não pode haver dúvida quanto a seu destinatário ser Verboeckhoven, o parceiro de Lacroix” (WILLER, 2005, p.332), já que Lautréamont tenta iniciar

---

<sup>18</sup> Jean Darasse era “banqueiro”, por assim dizer, procurador do pai de Isidore Ducasse e também de outros franceses radicados no Uruguai e Argentina.

negociações com Poulet-Malassis, para que este comercializasse a edição que estava encaçada no depósito de Lacroix e Verboeckhoven. A quinta carta é assinada por Isidore Ducasse e é de 27 de outubro do ano de 1869, não tem destinatário, mas certamente foi remetida à Verboeckhoven, de acordo com Hubert Juin. Nela, Ducasse faz negociações a respeito da edição dos *Cantos*;

Falei a Lacroix, conforme suas instruções. Ele lhe escreverá necessariamente. São aceitas as suas condições: que eu o faça meu vendedor, o Quarenta por % e o 13º ex. Já que as circunstâncias tornaram a obra digna, até certo ponto, de figurar vantajosamente em seu catálogo, creio que pode ser vendida um pouco mais caro [...] no mais, desse lado os espíritos estarão melhor preparados que na França para saborear essa poesia de revolta. (DUCASSE, 2005, p. 334).

A próxima carta, a sexta, é datada do dia 21 de fevereiro de 1870, em Paris. Também está assinada por Isidore Ducasse e possivelmente destinada a Verboeckhoven. O conteúdo exprime um pedido:

Senhor, [...] Tenha a bondade de enviar-me *O suplemento às poesias de Baudelaire*. Envio-lhe incluso nestes 2 francos, o preço, em selos postais. Desde que seja o quanto antes, pois precisarei dele para uma obra da qual falo abaixo” (DUCASSE, 2005, p. 336).

Aqui, Ducasse pergunta a Verboeckhoven se Lacroix cedeu à edição e afirma ter renegado o seu passado, pois de agora em diante apenas canta a esperança. Menciona ainda que levará uma obra a Lacroix nos primeiros dias de março, nela Ducasse afirma ter separado as mais belas poesias de Lamartine, de Victor Hugo, de Alfred de Musset, de Byron e de Baudelaire; “e as corrijo no sentido da esperança; indico como deveriam ter sido feitas. Corrijo ao mesmo tempo 6 trechos dos piores de meu bendito alfarrábio” (DUCASSE, 2005, p. 337). A sétima e última carta foi destinada a Darasse e assinada por Isidore Ducasse, ela data do dia 12 de março de 1870, em Paris. Ducasse informa a Darasse a respeito da publicação da obra de poesia e de que “Lacroix recusou-se a fazê-la vir a público justificando que a vida era retratada sob cores demasiado amargas, e ele temia o procurador-geral” (DUCASSE, 2005, p. 338). Ele ainda afirma na carta que “gostaria de enviar a meu pai o prefácio, que conterà 60 páginas [...] assim ele verá o meu trabalho, e me

enviará a soma total para o volume a ser impresso mais tarde” (DUCASSE, 2005, p. 339). No final da carta Isidore Ducasse pergunta a Darasse se havia dinheiro, além da mesada, pois que precisaria de 200 francos, para a impressão do prefácio. Nota-se que o poeta enfrentou dificuldades financeiras e de publicação e que possuía um relacionamento distante com a sua família.

O depoimento de Paul Lespés foi o único de quem se obteve informações sobre a pessoa Isidore Ducasse. Este foi publicado por François Alicot no *Mercur de France* de 1 de janeiro de 1928, e depois reproduzido no livro de Marcelin Pleynet e nas duas edições Gallimard utilizadas por Cláudio Willer. A declaração do colega de Isidore Ducasse, é um testemunho de muito valor, embora não deve ser levado ao pé da letra, pois Pleynet analisa que passados mais de sessenta anos, o senhor Lespés pode ter desordenado suas lembranças com a figura de Lautréamont filtrada pela interpretação de leitura dos Cantos, provavelmente contaminada pela mitificação da obra do poeta. O depoimento possibilita vermos o jovem Isidore Ducasse concentrado em seus livros, durante o liceu e ao mesmo tempo questionador da retórica e dos cânones acadêmicos. Considera-se que uma das cenas relatadas, aquela em que durante a aula de retórica, o professor pede à Ducasse que leia a sua composição, deduz-se, portanto, que pode ser uma origem dos Cantos. Paul Lespés conheceu Ducasse no Liceu de Pau, no ano de 1864. Estavam juntos na classe de retórica e no mesmo curso. Na visão de seu colega, “era um rapaz grande, magro, as costas meio curvas, a tez pálida, os cabelos compridos caindo atravessados sobre a testa, a voz meio estridente. Sua fisionomia nada tinha de atraente [...] Era triste e silencioso [...]”. (LESPÉS, 2005, p. 343). Lespés relata que na sala de estudo passava horas com as mãos na cabeça e os olhos fixos em um livro clássico que não lia, “via-se que estava mergulhado em um devaneio” (LESPÉS, 2005, p. 343) parecia sentir saudades de seu país além-mar, Montevidéu. Durante o liceu, “parecia às vezes interessar-se vivamente pelas aulas de Gustave Histin<sup>19</sup>, brilhante professor de retórica”, apreciava Racine<sup>20</sup> e Corneille<sup>21</sup>, admirava Poe<sup>22</sup>, cujos contos havia lido antes de sua entrada no liceu. Paul Lespés informa que os demais colegas o tinham por um espírito fantasioso e sonhador, mas no fundo era um bom rapaz, não ultrapassava o nível médio de instrução,

<sup>19</sup> Severo professor de retórica de Isidore Ducasse lecionou em Pau entre 1863 e 1866.

<sup>20</sup> Jean Baptiste Racine, poeta trágico e dramaturgo francês, 1639-1699.

<sup>21</sup> Pierre Corneille, dramaturgo de tragédias francês, 1606-1684.

<sup>22</sup> Edgar Allan Poe, autor, poeta, editor e crítico literário americano, 1809-1849.

provavelmente em virtude de um atraso em seus estudos. O ritmo de seus poemas parecia “um pouco estranho, e o pensamento, obscuro”. Segundo Lespés, Ducasse tinha aversão pelos versos latinos, pois o professor Hinstin, certa vez pediu a tradução em hexâmetros da passagem relativa ao pelicano em *Rolla* de Musset; “para que tudo isso? [...] é feito para se desgostar do latim”, perguntava-se Isidore Ducasse (LESPÉS, 2005, p. 344). Isidore Ducasse queixava-se sempre ao seu colega sobre enxaquecas dolorosas e devido a elas, o poeta reconhecia que isso influenciava seu espírito e caráter. Em períodos de calor intenso, os alunos se banhavam no curso d’água do Bois-Louis. Lespés afirma que o poeta era um excelente nadador. Certa vez Ducasse disse ao seu amigo que: “Precisaria muito [...] refrescar meu cérebro doente com mais frequência nesta água de nascente”. (LESPÉS, 2005, p. 345).

Em 1864, perto do fim do ano letivo, o professor Hinstin que já havia repreendido Ducasse pelos excessos de pensamento e de estilo, leu uma composição do aluno Isidore. Paul Lespés relata que;

As primeiras frases, muito solenes, imediatamente excitaram sua hilaridade, mas ele logo se zangou. Ducasse não havia mudado seus modos, mas os havia agravado singularmente. Nunca havia soltado antes as rédeas de sua imaginação desenfreada [...] não havia frase onde o pensamento, de certa forma feito de imagens acumuladas, de metáforas incompreensíveis, não fosse além do mais, obscurecida por invenções verbais e formas de estilo que nem sempre respeitavam a sintaxe (LESPÉS, 2005, p.345).

O professor Hinstin, puro clássico, acreditou tratar-se de uma espécie de afronta lançado ao pensamento clássico, por assim dizer, uma brincadeira de mau gosto com a sua autoridade. Desta maneira, Ducasse ficara de ‘castigo’. Esta punição, segundo Lespés, feriu profundamente o seu colega. Relata-se também neste depoimento que Ducasse não revelou nenhuma aptidão especial pelas matemáticas e pela geometria, mas que gostava muito de história natural. O mundo animal excitava-o intensamente, nutria curiosidades. “Eu o vi admirar demoradamente uma joaninha de um vermelho vivo que havia achado no parque do liceu durante o recreio do meio dia” (LESPÉS, 2005, p. 345). Seus amigos do liceu haviam sido caçadores desde a infância, por este meio, Ducasse indagava-os a respeito dos hábitos e as migrações dos diversos pássaros na região dos Pirineus e

também sobre as particularidades do voo daquelas aves. Tinha o espírito da observação, “por isso, não me surpreendi ao ler no início do primeiro e do quinto Canto de *Maldoror* as notáveis descrições do voo dos grou e principalmente das andorinhas, que ele havia estudado bastante” (LESPÉS, 2005, p. 346). No liceu, Ducasse se relacionava mais com Paul Lespés e com Georges Minville do que com os demais alunos. Assim afirma o seu colega;

Sua atitude distante, se posso empregar essa expressão, uma espécie de gravidade desdenhosa e uma tendência a considerar-se um ser à parte, as questões obscuras que nos apresentava à queima-roupa, às quais nos era embaraçoso responder, suas ideias, as formas de seu estilo do qual nosso professor Hinstin relevava o exagero, enfim, a irritação que ele às vezes manifestava sem um motivo sério, todas essas esquisitices nos inclinavam a crer que seu cérebro carecia de equilíbrio. (LESPÉS, 2005, p. 346)

Paul Lespés recordou certa vez um episódio da “loucura” do poeta que: “manifestou-se em um discurso em que aproveitou a oportunidade para acumular, com um luxo apavorante de epítetos, as mais horríveis imagens da morte. Só havia ossos partidos, entranhas penduradas, carnes sangrentas ou se desmanchando”. (LESPÉS, 2005, p. 346). Foi através desta lembrança que reconheceu nos *Cantos de Maldoror* a mão do autor. Desta forma, os colegas de Ducasse se convenceram mais tarde que o professor de retórica Hinstin havia se equivocado quanto àquela punição, crendo que o aluno Isidore teria feito uma brincadeira de mau gosto com o professor. Segundo Lespés, “Ducasse ficou profundamente ferido pelas censuras de Hinstin e a punição” (LESPÉS, 2005, p.347), pois o poeta acreditava ter surpreendido o professor de retórica com a sua composição e excelente discurso composto de ideias e de formas estéticas inovadoras, no entanto, Ducasse estava enganado.

Os colegas de liceu de Isidore Ducasse o consideravam, “um excelente rapaz, mas um pouco – como diria? – maluco. Não era sem moral; nada tinha de sádico”. (LESPÉS, 2005, p. 347). Ainda, na opinião de Lespés, “a imaginação e originalidade de estilo de Ducasse deviam-se a uma constituição cerebral particular”. No final do depoimento perguntam ao senhor Lespés quais foram as influências que atuaram sobre Isidore Ducasse e ele comenta que;

Foram, independentemente dos clássicos e de Gauthier, já citados, Shakespeare, Shelley, que ele saboreou, pois Ducasse falava bem o inglês e, sem dúvida, o espanhol, como todos os sul-americanos – e principalmente Byron, que foi certamente seu grande inspirador (LESPÉS, 2005, p.347).

Embora tenhamos alguns dados biográficos e características do poeta nas cartas e no depoimento de seu colega do liceu, estes são insuficientes ainda para a compreensão da “a alma do poeta” e de sua obra ardente. Na tentativa de se explicar a vida e obra do poeta Isidore Ducasse biograficamente, o filósofo Bachelard denuncia uma série de equívocos, provenientes do que se poderia dizer *biografia externa*. Desses enganos, afirma-se que “dois deles dizem respeito ao Lautréamont *cientista*. Ora um *naturalista*, ora um *matemático* [...] presta-se a uma primeira indicação do que está em jogo quando se lê Bachelard”. (TERNES, 2014, p. 67). Existem dois exemplos que testemunham o quanto se entendeu mal a relação do poeta com a ciência. O primeiro corresponde a um suposto interesse pela história natural. No depoimento de Paul Lespés, afirma-se que Isidore contemplava com admiração o mundo animal, entretanto, para Bachelard:

Uma ação cria sua forma, como um bom operário cria a sua ferramenta. Portanto, nos enganaríamos se imaginássemos na vida de Isidore Ducasse um período contemplativo, em que ele teria se distraído com os mil jogos dos seres vivos, e o que nos diz um de seus discípulos a respeito de seu interesse por história natural, sobre sua longa contemplação de uma cetônia adormecida no coração das rosas, de modo algum designa o eixo do lautréamontismo (BACHELARD, 2013, p.14).

Isidore Ducasse pode até ter contemplado as espécies ao seu redor, mas não era o poeta que estava ali e sim o aluno, os seres que aparecem na obra não se configuram nessa linha contemplativa do aluno, pelo contrário, o poeta induz os seus seres a atacar. Portanto, é preciso assinalar que, “o Lautréamont *naturalista* é uma caricatura. Seu bestiário é a antítese dos seres empalhados, mumificados, dos museus ou das figuras alinhadas, geometrizadas, dos jardins botânicos” (TERNES, 2014, p. 68), estes animais que são “contemplados” nada mais são que “distração para turista”. José Ternes explica que o poeta e o cientista existem porque passaram por uma *conversão*, por meio de uma experiência trágica e dolorosa. Nessa conversão, da pessoa para poeta, isto é, de Isidore Ducasse para Lautréamont, os

animais, por assim dizer, “mudam”. Os animais de Lautréamont não serão contemplados, pelo contrário, eles irão “atacar”. Nos *Cantos*, a animalidade é capturada por dentro, em um movimento feroz, dessa forma, não é contemplada externamente. O outro exemplo que mostra o “caráter artificial da biografia externa” é sobre o exame do problema das aptidões matemáticas de Isidore Ducasse;

Que provas eles dão disso? Simplesmente a seguinte: Lautréamont atravessou o oceano para apresentar-se aos exames da Escola Politécnica e da Escola de Minas. Era o que se afirmava quando se ignorava a longa estada de Ducasse em Tarbes e em Pau. Será isso verdadeiramente suficiente? Deve-se, portanto, atribuir talento matemático a todos os candidatos à Escola Politécnica? A Escola Politécnica está para as matemáticas assim como um dicionário de rimas está para a poesia baudelairiana. (BACHELARD, 2013, p. 69)

Contudo, longe dessas “explicações” insuficientes que se configuram a respeito das aptidões pelas matemáticas, nota-se que há na obra uma *alma matemática*<sup>23</sup>, como também uma *alma biológica*<sup>24</sup>, esta última com maior ênfase. Acerca da *alma matemática*, Ternes nos informa que o filósofo Bachelard, em uma interessante inflexão de epistemólogo lembra as “quatro páginas matemáticas” dos *Cantos de Maldoror*;

Lautréamont acaba de explicar a criação do piolho, ele acaba de triturar os *blocos de matéria animada* constituídos de piolhos entrelaçados; ele vai lançar sobre os humanos, como bombas de vida terrível, montes de vermes. E eis o aparecimento – de uma estranha doçura – da Razão (BACHELARD, 2013, p.70).

Na realidade, não é interessante analisar esse Isidore Ducasse como cientista, mas enquanto poeta, pois é assim que ele aparece na literatura. Além disso, o poeta não deve ser explicado por uma biografia externa, como se fosse apenas uma figura a mais, isto é, *caricatura de escola*<sup>25</sup>. Ao passo que, muitos biógrafos tentam explicar a estranheza e o mistério da pessoa Isidore Ducasse, Bachelard afirma que:

---

<sup>23</sup> TERNES, José. *Bachelard e Lautréamont: Literatura, Primitividade, Animalidade*. In: Tempo de Lautréamont. Goiânia; Ricochete, 2014, p. 69.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*.

Nada em sua vida é estranho. É montevidiano. Vai à França para cursar o liceu. Vai às Paris para estudar matemáticas. Escreve um poema. Enfrenta dificuldades para editá-lo. Prepara uma obra diferente, mais docilmente adaptada aos receios dos editores. Morre. Nenhum incidente e, principalmente, nenhum ato que revele *estranhezas*. É preciso, portanto, retornar à obra, instalar-se na obra que, esta sim, é genialmente estranha, nela é que se engaja o processo da originalidade” (BACHELARD, 2013, p. 66).

Nesse “processo de originalidade” devemos nos atentar para a ação de um novo acontecimento. Já afirmamos anteriormente o quanto Bachelard critica as interpretações de historiadores, de biógrafos e de críticos literários. José Ternes enfatiza que estes críticos não percebem a originalidade do poeta, ou não a situam onde é necessário. Se não conseguem notar o diferencial é que *se movem em outras águas* como as da estética perfeita, de esquemas forjados e acima de tudo de *preconceitos metafísicos e morais*, importa para as interpretações externas, primeiro o poeta e por último a obra. Associam o estranhamento da obra com a personalidade “obscura” do poeta. Contudo, o estudo de uma obra não se faz somente por informações superficiais e de memória, mas sobretudo aquilo que ela *canta*. De fato, é uma obra que possui um estatuto diferenciado da linguagem;

Efetivamente, um acontecimento de linguagem. Como avaliar, no entanto, tal acontecimento. [...] *Lautréamont* descreve uma experiência *sui generis*, uma experiência poética talvez aquém da linguagem dos poetas da *imaginação pura* posteriormente trabalhados. As forças psíquicas, o psiquismo, preocupação única de Bachelard, nos *Cantos* remetem à profundidade da vida, não as quintessências da sublimação pura (TERNES, 2014, p.72)

Antes de tudo é necessário pontuar o que Ternes explica a respeito de Bachelard “é um filósofo que descreve *acontecimentos*, ora da razão, ora da alma. Em *Lautréamont*, a alma que *canta* se confunde com, ou repete, a carne, o *bios* que grita”. (TERNES, 2014, p.72), além de descrever o acontecimento *Lautréamont*, Bachelard também o julga *fundador de escola*. Esta escola é distinta da que conhecemos no nosso cotidiano. Inaugurada por Isidore Ducasse, talvez venha “inspirada nos mesmos ideais das revoluções científicas modernas, em que se trata de, antes que preservar verdades bem estabelecidas, recomeçar em novas bases” (TERNES, 2014, p.71).

Neste sentido, de acordo com José Ternes (2014), Os *Cantos de Maldoror*



possui um compromisso com a vida, ou seja, que a vida existente aqui se estabelece de uma maneira diferente daquilo que se entendia na zoologia e na botânica clássica. Com efeito, Ternes indica que “podemos dizer, com Foucault, que se trata de uma *invenção recente*. E a novidade dos Cantos de Ducasse, bem como a do *Lautréamont* de Bachelard, somente se elucida aí, desde o interior de uma transformação epistemológica maior”. Para quem trabalha com a literatura moderna, essa transformação não é estranha, pois estamos diante de uma mudança de estatuto da linguagem. Quem sabe, a escola de Isidore Ducasse funcione dentro deste novo acontecimento da linguagem na modernidade - a literatura?

Indubitavelmente consideramos nesta pesquisa o que Bachelard evoca a respeito da importância da obra e não da biografia, “o que a biografia não diz, a obra canta” (BACHELARD, 2013, p. 69), como já afirmara o filósofo, antes de julgar o que foi o poeta Ducasse, é preciso se “instalar na obra” porque a obra vai “falar”, por assim dizer, “cantar” as “delícias da crueldade” do Conde de Lautréamont. Ainda que tenhamos na edição do professor Willer (2005) alguns dados relevantes e interessantes a respeito de Isidore Ducasse; as cartas e o depoimento de Paul Lespés, onde são relatadas lembranças da vida estudantil, da repressão do professor de retórica, das leituras clássicas do estudante, dos esforços para a publicação da obra, e para enfim, ser reconhecido como poeta; observamos que analisar o autor e a sua obra por algumas informações biográficas, não explicam a engenhosa linguagem dos *Cantos de Maldoror*, que é incandescente e transgressiva.

## **1.2 A obra ardente e o tempo devorador nos Cantos de Maldoror**

Estarrecedora para uns, inovadora para outros, *Os Cantos de Maldoror* invadiu abruptamente o palco literário francês no final do século XIX como representação de rebeldia, uma vez que, contrariou a métrica e negou os valores estéticos da época. A obra é composta em seis *Cantos* e cada um apresenta suas diversas estrofes que são narradas em forma de prosa. As narrativas são desenvolvidas através de ações ultrajantes e transgressoras fundamentadas na crueldade instintiva do animal e na violência “pensada” do humano. Os versos são repletos de energia vital e de força muscular emanados da materialidade primitiva do

impulso e agressão dos seres. O ritmo da poesia lautreamontiana se assemelha a um pesadelo que causa horror, espanto, medo e desordem, pois os atos apresentam caráter instintivo e monstruoso, são narrações subitamente interrompidas, sem dispor de uma linearidade lógica, ademais de serem ambíguas e contraditórias. Segundo a autora Marly Bulcão,

Profundamente visceral, a poesia lautreamontista emerge das profundezas recônditas do ser humano, tem origem nos impulsos primitivos, é a revelação da violência no seu estado puro, na sua forma animal, uma violência carregada de dinamismo. (BULCÃO, 2014, p. 94).

Observa-se então que, um poema não deve ser composto somente de beleza e cores, mas também de força e energia a fim de despertar em seu leitor uma transformação metamórfica para desse modo entender as diferentes formas dinâmicas existentes em uma poética como *Os Cantos de Maldoror*, que emana forças vitais da escrita lautreamontiana. A partir disso, o leitor sente-se dominado e seduzido, a leitura o desloca do cotidiano e arremessa-o para um devaneio profundo, sem nenhum rigor de razão, de ordem, de tempo e tampouco de limite. Maldoror e as diversas criaturas arrastam com força esse leitor para além das fronteiras humanas:

Eu me proponho, sem estar emocionado, a entoar a estrofe séria e fria que ireis ouvir. Vós, prestai atenção ao que ela contém, e protegei-vos da impressão dolorosa que não deixará de provocar, como uma marca de ferro em brasa, em vossas imaginações perturbadas. Não acreditai que eu esteja a ponto de morrer, pois ainda não sou um esqueleto, e a velhice não está colada a meu rosto. Afastemos, por consequência, toda a ideia de comparação com o cisne, no momento em que sua existência se vai, e só vede a vossa frente um mostro, cujo rosto, para minha felicidade, não podeis enxergar; mas, é menos horrível que sua alma. Contudo, não sou um criminoso [...] Sentirei um prazer secreto à vista dos inúmeros exemplos de maldade humana (um irmão, sem ser visto, gosta de ver os atos de seus irmãos). A águia, o corvo, o imortal pelicano, o pato selvagem, o grou itinerante, despertos, tiritando de frio, ver-me-ão passar à luz dos relâmpagos, espectro horrível e contente. Não saberão o que isso significa. Sobre a terra, a víbora, o olho gordo do sapo, o tigre, o elefante; no mar, a baleia, o tubarão, o peixe martelo, a arraia disforme, o dente da foca polar, perguntar-se-ão que derrogação é essa das leis da natureza. O homem, trêmulo, colocará sua testa à terra, em meio a seus gemidos (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 84 – 91).

Os *Cantos de Maldoror* possui um total de sessenta estrofes distribuídas em seis Cantos. O primeiro Canto, quatorze estrofes; o segundo Canto, dezesseis estrofes; o terceiro Canto, cinco estrofes; o quarto Canto, oito estrofes; o quinto Canto, sete estrofes e o sexto Canto dez estrofes.

Maldoror é o personagem-título e herói da narrativa, ou melhor, o anti-herói. Na visão do professor Contador Borges, “o anti-herói é aquele que coloca a narrativa sob outra ótica, invertendo sua orientação clássica, ou mergulhando-a na ambiguidade, de modo a produzir um suplemento real, com novas assonâncias de sentido”. (BORGES, 2014, p. 138). Maldoror é também o *alter ego* de seu criador, Lautréamont;

Darei por assentado, em poucas linhas, que Maldoror foi bom durante seus primeiros anos de vida, em que viveu feliz; pronto. Logo reparou que havia nascido mau: fatalidade extraordinária! [...] lançou-se resolutamente na carreira do mal...atmosfera doce! Quem diria! Ao abraçar uma criança pequena, de rosto rosado, teria desejado arrancar-lhe as bochechas com uma navalha, e o teria feito com frequência [...] Não era mentiroso, confessava a verdade e dizia que era cruel. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 75)

Nas palavras de Fábio de Almeida<sup>26</sup>, “Lautréamont é o pseudônimo desta figura misteriosa, de trajetória singular e de gênio: o jovem poeta Isidore Ducasse que, cultor dos clássicos e dos modernos, coloca-se acima do tempo” (ALMEIDA, 2014, p.9). A palavra “Maldoror” representa a obscuridade, o noturno, ou seja, a recusa do dia, e também pode significar como afirma Willer, o *mal de horror*, considerando o idioma castelhano falado no país de origem de Isidore Ducasse, Uruguai-Montevideu. O escritor e criador Isidore Ducasse, é o ser de carne e osso, ele se infiltra e se intromete nos relatos do seu personagem mítico, Maldoror “penetra como um verme perfura e suga como o carrapato, crava-lhe as garras e sangra resolutamente a eternidade” (ALMEIDA, 2014, p. 11).

Isidore Ducasse, algumas vezes se interpõe nos relatos do fabuloso Maldoror pelo fictício Lautréamont. Exemplos das intromissões do Ducasse “real”, observa-se no Primeiro Canto, nona estrofe; a paixão por Georges Dazet<sup>27</sup>;

<sup>26</sup> É professor de filosofia e organizador do livro *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ed. Ricochete, 2014.

<sup>27</sup> Filho do tutor francês de Isidore Ducasse.

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 se assemelha ao do maior amigo da Babilônia, em tu, repousam nobremente, como em sua morada natural, por um comum acordo, em uma aliança indestrutível, a doce virtude comunicativa e as graças divinas, porque não estás comigo, teu peito contra o meu peito, ambos sentados sobre algum rochedo à beira-mar, para contemplar este espetáculo que adoro (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 84).

Também é notável impressões de Ducasse acerca das informações sobre sua nacionalidade uruguaia presente no Primeiro Canto, décima quarta estrofe;

O final do século dezenove verá o seu poeta (entretanto, no começo ele não deve apresentar uma obra prima, mas seguir a lei da natureza); ele nasceu em litorais americanos, na embocadura do Prata, ali onde dois povos, outrora rivais, agora se esforçam para ultrapassar-se no progresso material e moral. Buenos Aires, a rainha do Sul, e Montevideú, a elegante, estenderam-se as mãos amigas através das águas prateadas do grande estuário. Mas a guerra eterna instalou seu império destruidor sobre os campos, e ceifa com alegria inumeráveis vítimas. Adeus, velho, e pensa em mim, se me houveres lido. Tu, jovem, não desespera; pois tens um amigo no vampiro, apesar da tua opinião contrária. Contando Dazet, terá dois amigos! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 106).

Os *Cantos de Maldoror*, obra assinada pelo Conde de Lautréamont, nos conduz a um extenso estudo comparado, pois como o próprio Ducasse afirmou no seu livro *Poesias* “o plágio é necessário”, “a poesia deve ser feita por todos, não por um”. No entanto, a obra não se compõe apenas sob este ponto de vista, há nela reverberações, afinidades, reflexões e aparentes diálogos que denotam que Isidore Ducasse não ficou preso apenas no exercício de reconstruir textos de outros poetas e escritores, ele inclusive criou, por meio da sedução e destruição, da vida e da violência. Tais influências, pode-se constatar em alguns cantos, como leituras diversas que Lautréamont efetuou; Homero, Virgílio, Goethe, Shakespeare, Alighieri, Byron, Baudelaire, Poe, Rimbaud. Mais tarde, André Breton o reconhece como precursor do surrealismo, pois a criação do poeta foi surreal e transgressiva, constituída de *libertação total*. Sem contar, a escrita voraz, que Breton e Willer reconheceram nos *Cantos*, como escrita automática, e o tempo descontínuo dos atos analisado por Bachelard.

Os elementos como o tempo devorador e a escrita automática, são

observados no início do segundo Canto, primeira estrofe, sob o qual Lautréamont questiona o leitor onde foi parar o primeiro canto que Maldoror deixou escapar, por meio do reino da cólera em um momento de reflexão. Desse modo, a escrita rapidamente automatiza-se com ações interrompidas e fraturadas firmadas em um tempo devorador, procedimento que Lautréamont infere da escritura do primeiro canto:

Onde foi parar esse primeiro canto de Maldoror, depois que sua boca, cheia de folhas de beladona, o deixou escapar, através dos reinos da cólera, em um momento de reflexão? Onde foi parar esse canto... Não se sabe ao certo. Não foram as árvores, nem os ventos que o guardaram. E a moral, que passava por este lugar, não pressentindo ter, nestas páginas incandescentes, um defensor enérgico, viu-o dirigir-se, com um passo firme e reto, para os recantos obscuros e as fibras secretas das consciências. A única coisa adquirida pela ciência, ao menos, é que, desde então, o homem com cara de sapo não mais se reconhece, e cai frequentemente em ataques de fúria que o fazem assemelhar-se a uma fera das selvas. Não é sua culpa[...] Ó ser humano! Eis-te agora, nu como um verme, diante da minha espada de diamante! Abandona teu método [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 107-108)

Deslumbrado pelo mal, ele o utiliza para encontrar um tipo de beleza distinta e disforme com o intuito de desarticular o romantismo e transformar o seu texto em uma excêntrica estética, transfigurada e ao avesso. Por isso, Lautréamont faz usos de termos científicos, engendra a fusão do mundo animal com o humano, usa linguagens da matemática, física e geometria, ironiza a retórica clássica, parafraseia, parodia a fim de compor uma obra inédita e surreal. Tudo isso acontece por meio de um procedimento cirúrgico, sobre de uma mesa de dissecação tal qual a união entre a máquina de costura e o guarda-chuva. Por sua vez, *Os Cantos de Maldoror* vai sendo cortado, enxertado, extraído e depois costurado. Então, o próprio Conde de Lautréamont declara que a sua poesia “não consistirá em outra coisa senão atacar, por todos os meios, o homem, essa besta-fera, e o Criador, que não deveria ter engendrado semelhante inseto” (p. 115).

Lautréamont sugere a ideia de que o natural e a natureza são más, o poeta, por ser aficionado pelo mal, deslumbra-se diante dela. Com isso, enfatiza que o seu gênio – Maldoror – serve para *pintar as delícias de sua crueldade*, pois Maldoror e o mundo natural são cruéis, eles se identificam e se incorporam. Os “companheiros” de Maldoror são os animais, insetos e pragas, juntos, eles colaboram para a

destruição da humanidade:

[...] e o *polvo* feroz narrar, às ondas do mar, suas vitórias sobre os nadadores e os naufragos, digamos, essas vozes majestosas não são mais belas que o riso de escárnio do homem? [...] Ó *piolho*, com a pupila contraída [...] com os seus olhos impotentes, procura penetrar na escuridão da noite; pois eu cérebro de cão não entende isso. Esse ruído o irrita, e sente-se traído. Milhões de inimigos se abatem sobre cada cidade, como nuvens de *gafanhotos*. É o quanto basta por quinze anos. Eles combaterão o homem, provocando-lhes feridas ardentes. Depois deste lapso de tempo, enviarei outros. [...] Mas o que será ainda esse tumulto das águas, lá longe, no horizonte? Dir-se-ia uma tromba d'água a aproximar-se. Que remadas! Já vejo do que se trata. Uma enorme *fêmea de tubarão* vem partilhar o patê de fígado de ganso, e tomar o caldo frio. [...] em uma noite de tempestade, enquanto *legiões de polvos* alados, semelhantes de longe a *corvos* [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 127, 131, 132, 149, 152, grifo nosso)

Cada *Canto* se desenvolve através de relatos violentos e repletos de agressões, onde “o ser agressivo não espera receber de nós o tempo: ele o toma, ele o cria. Nos Cantos, nada é passivo, nada é recebido, nada é esperado, nada é seguido. Maldoror está acima do sofrimento; ele dá o sofrimento, ele não o recebe” (BACHELARD, 2013, p. 10). Por esse viés, a violência e o excesso da animalidade em Maldoror se projeta na primitividade do ser, onde se concentram uma variedade de impulsos agressivos. A vida animal da obra não é simplesmente uma metáfora, não caberia a esses seres uma antropomorfização, mas sim instrumentos de ataque, os quais se condicionam à primitividade do impulso vital dentro deles. Toda a agressão e crueldade desse impulso vital se manifestam nos Cantos através de histórias relatadas, como a do *adolescente dilacerado* (Canto 1, p. 77): “Deve-se deixar crescer as unhas durante quinze dias [...] Depois, de repente, quando menos espera, cravar as unhas longas em seu peito macio, de tal modo que não morra” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 77); *a criança morta na presença dos pais* (Canto 1, p. 96):

O MENINO – Mãe, olha estas garras; tenho medo delas; mas minha consciência está tranquila, pois nada tenho de que me reprovar. Mãe, ele me estrangula...Pai, socorre-me.... Não posso mais respirar.... Vossa benção! (Um grito de ironia imensa pelos ares.) O PAI – Seu coração não bate mais...” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 96-97)

No segundo Canto, sexta estrofe, temos o episódio da *criança induzida ao crime*:

[...] Um homem, movido por um designo oculto, vem sentar-se ao seu lado, no mesmo banco, com modos equívocos. Quem será? Não preciso vos dizer; pois o reconheceréis por sua conversa tortuosa. Ouçamo-los, e não os perturbemos: - Em que pensavas, menino? – Eu pensava no céu. – Não é necessário que penses no céu; já é bastante pensar na terra. Estás cansado de viver, tu que mal acabas de nascer? [...] A primeira condição, para se tornar famoso, é ter dinheiro. Ora, como não o tens, será preciso assassinar para obtê-lo; porém, como não és forte o bastante para manejar o punhal, torna-te ladrão [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 118-120)

No segundo Canto, nona estrofe, o *cruzamento de Maldoror com o piolho fêmea*: “[...] Arranquei um piolho fêmea aos cabelos da humanidade. Fui visto dormindo com ela durante três noites consecutivas, e a joguei no fosso” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 131). Além da relação do protagonista com o piolho fêmea, tem-se ainda neste segundo canto, décima terceira estrofe, outro caso de zoofilia entre Maldoror com o tubarão fêmea:

[...] Chegados a três metros de distância, sem qualquer esforço, caíram bruscamente um contra o outro, como dois ímãs, e se abraçaram com dignidade e reconhecimento, em um amplexo tão terno como o de um irmão ou de uma irmã. Os desejos carnis seguiram de perto essa demonstração de amizade. Duas coxas nervosas se colaram estreitamente à pele viscosa do mostro, como duas sanguessugas; e, os braços e as nadadeiras entrelaçados ao redor do corpo do objeto amado, rodeando-o com amor, enquanto suas gargantas e seus peitos logo formavam coisa alguma, a não ser uma massa glauca, com exalações de sargaços; no meio da tempestade que continua a provocar estragos; à luz dos relâmpagos [...] rolando sobre si mesmos, rumo às profundezas desconhecidas do abismo, juntaram-se em uma cópula longa, casta e horrorosa! [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 150).

A seguir nota-se o episódio da metamorfose de Maldoror em polvo, canto segundo, décima quinta estrofe:

[...] Qual não foi seu espanto ao ver Maldoror, transformado em polvo, investir contra seu corpo com suas oito patas monstruosas, das quais cada uma, sólida chibata, teria facilmente conseguido abarcar sozinha a circunferência de um planeta [...]

(LAUTRÉAMONT, 2005, p. 154)

No terceiro Canto, segunda estrofe, observa-se um dos episódios mais trágicos e violentos da obra de Lautréamont; a *menina violentada por Maldoror e por seu buldogue*:

[...] Maldoror [...] vê uma menina que dorme à sombra de um plátano [...] Despe-se rapidamente, como um homem que sabe o que vai fazer. Nu como uma pedra, jogou-se sobre o corpo da menina, e levantou a sua saia, para cometer um atentado ao pudor... à luz do sol! [...] não insistamos nesta ação impura. Com o espírito insatisfeito, volta-se a vestir-se com precipitação [...] ordena ao buldogue que estrangule, com o movimento de seus maxilares, a menina ensanguentada. [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 166)

Na quarta estrofe do quarto Canto, tem-se a decomposição do corpo de Maldoror, episódio onde a energia vital da animalidade se concentra no “humano”:

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. [...] Sobre a minha nuca, como sobre um monte de esterco, cresce um enorme cogumelo, com seus pedúnculos umbelíferos. [...] 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. [...] Debaixo da minha axila esquerda, uma família de sapos fixou residência [...] Debaixo da minha axila direita há um camaleão, que lhes move uma perpétua caçada, para não morrer de fome [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 197).

No episódio da sexta estrofe do quarto Canto, Maldoror adormece sobre o penhasco e sonha ter se transformado em um porco, chafurdando seus pelos nos mais lodosos brejos:

A metamorfose nunca apareceu a meus olhos senão como elevada e magnânima ressonância de uma felicidade perfeita. Que 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 contemplava deliciado [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 204).

No quarto Canto, oitava estrofe, o relato do adolescente escalpado:



Toda noite, mergulhando a envergadura das minhas asas em minha memória agonizante, eu evocava a lembrança de Falmer... toda noite. Seus cabelos loiros, seu rosto oval, seus traços majestosos estavam ainda gravados em minha imaginação... indelevelmente... especialmente seus cabelos loiros. Afastai, afastai, pois, essa cabeça sem cabelos, polida como a carapaça da tartaruga. [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 212)

Na quinta estrofe do quinto Canto, episódio sobre os pederastas incompreensíveis, Maldoror declara:

[...] não serei eu quem irá lançar injúrias contra vossa grande degradação; não serei eu quem irá atirar o desprezo contra o vosso ânus infundibuliforme. Basta que as doenças vergonhosas, e quase incuráveis, que vos assediam, tragam consigo seu infalível castigo. Legisladores de instituições estúpidas, inventores de uma moral estreita, afastai-vos de mim, pois sou uma alma imparcial [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 230)

No sexto Canto, observa-se um “pequeno romance de trinta páginas”, Lautréamont o define como um prefácio híbrido de notável estupefação para provocar o leitor. Este canto é composto de episódios cujos personagens são: Mervyn, o Criador-rinoceronte, o arcanjo-caranguejo, o rabo de peixe mensageiro, a cabeça de Aghone, o homem de lábios de jaspe, as três Margaridas;

Para construir mecanicamente o miolo de um conto soporífero, não basta dissecar besteiras, e embrutecer pesadamente, em doses renovadas, a inteligência do leitor, de modo a deixar suas faculdades paralíticas pelo resto da sua vida, pela infalível lei do cansaço; é preciso, além disso, com um bom fluído magnético, deixa-lo engenhosamente na impossibilidade sonâmbula de mexer-se, obrigando-o a apagar seus olhos, contra sua natureza, pela fixidez dos vossos. [...] Havia um rabo de peixe que se remexia no fundo de um buraco, ao lado de uma bota velha. [...] Retirou do poço o rabo de peixe, e prometeu prendê-lo de novo a seu corpo perdido, se anunciasse ao criador a impotência de seu mandatário para dominar as ondas enfurecidas do mar maldoriano. [...] Mas o Todo- Poderoso, transformado em rinoceronte, a informou que essa morte era merecida [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 274-275)

As narrativas dos Cantos não possuem linearidade, isto é, elas prosseguem e se interrompem de canto em canto em um conjunto marcado ao mesmo tempo pela continuidade na descontinuidade. Desse modo, quando se lê o enredo de cada

canto, observa-se que o episódio nasce e morre, inicia e termina, não há, portanto, uma sequência lógica de um canto para outro. É importante ressaltar que existe um sentido nos detalhes dos relatos, contudo não existe um sentido pensando no todo, isto é, no conjunto da obra.

Na medida em que avançam os cantos e as suas estrofes, as narrações e as suas temáticas se tornam ainda mais absurdas, e a linguagem se enriquece estranhamente. A escritura da obra vem de uma vontade irrefreável e selvagem. Por isso, tem tudo a ver com uma força primitiva dos atos, da mesma forma que Maldoror e as suas criaturas atacam por ímpeto, o poeta também escreve por impulsão. A escrita de *Lautréamont* é criada a partir de uma força bruta que altera identidades, desmorona fronteiras e códigos literários. Para Oliveira (2014, p. 121),

É uma capacidade insuflada pelas forças do ato criativo, condição limítrofe que joga incisivamente com a impossibilidade do limite, para além, numa espécie de estética da crueldade, sob a qual a escrita esfacela o corpo, queima a carne, contorce o pensamento.

A partir disso, nota-se que é uma escrita cuja linguagem é transgressiva, isto é, transita na margem da fronteira e logo arrebenta-se para ir mais além. Maldoror trava um duelo contra o homem e o criador. Nesse contexto, observa-se uma paisagem feita de escombros sob a qual esguicham secreções, excrementos, sangue e urina, pois é o cenário preparado para o homem ser torturado, humilhado, estripado e esfolado e o criador já não possui um trono, isto é, está destronado e cercado de fezes humanas. Essa descrição inaudita carrega um sentido metafórico, uma espécie de dissecação na literatura, onde o homem e o criador são destituídos de sua verdadeira essência.

Todo esse universo “maldoriano” não deve ser pensado de forma negativa, no sentido de se destruir a imagem do homem e a de Deus, o que está em jogo é outra coisa, uma linguagem que fragmenta a literatura daquela época. De acordo com Oliveira (2014, p. 122), trata-se de uma decomposição literária, estética de situação-limite entre a vida, violência, arte e criação. Portanto, essa escrita, que destrói, que desmantela, é constituída de uma força tão intensa que transborda como um experimento de literatura, ou seja, de arte que não consola, que viola e causa estranhamento, desassossego e faz explodir uma certa atração pelo lado inumano do homem que muito bem designou *Lautréamont*, “esta besta fera” (p. 115).

Tal alusão ao mal, pode ter um sentido oposto, pois a violência dos signos é imposta pelo poeta não para descrever o seu estado negativo ou por venerar o mal de fato, mas para declarar que a vontade de vida encontra na violência seu modo próprio de ação e que é construída por meio da literatura e da arte. Com efeito, se o poeta enfatiza com tal intensidade o mal é para declarar que no espaço da literatura é permitido. Dessa maneira, tudo o que Lautréamont descreve absurdamente deve ser pensado diferentemente, tal como uma construção engenhosa que marca esse novo território ‘moderno’: a literatura. Para Lautréamont não interessa o tempo pequeno, confinado de sua época a determinadas fórmulas de escrita; ele prefere ir além, ou mesmo reinventar estas fórmulas, submetendo-as à ação do tempo heterogêneo que reveste o seu impulso.

Willer afirma em seu prefácio o que Roland Barthes observou no livro “Sade, Fourier e Loyola” sobre as perversidades e façanhas sexuais da obra sadiana, que estas são, em seu irrealismo preparado, impossíveis, fisicamente impraticáveis. “Consistem em uma celebração do infinito sígnico: nela, *as impossibilidades do referente são convertidas em possibilidades de discurso*” (WILLER, 2005, p. 26) Deste modo, na visão de Moraes, ao “abordar o libertino, sua atenção recai não na violência do desregramento erótico como é corrente, mas na volúpia da linguagem” (MORAES, 2014, p.52). Nota-se que na obra de Lautréamont existe essa “volúpia da linguagem”, onde a violência, a agressão, e o erotismo consistem na realidade em uma “violência literária”, e não propriamente em uma violência e agressão praticada contra pessoas e seres.

A violência e a “volúpia da linguagem” lautreamontiana são evidentes nos trechos a seguir, designando não apenas representações da maldade do poeta, tal como dilacerar corpos, retirar e retalhar órgãos, mas como avisou o próprio Lautréamont “A prova será vista em minhas palavras; basta que me escuteis, se quiserdes...”, palavras que se configuram em uma transgressão ilimitada do corpo da linguagem:

Há quem escreva em busca dos aplausos humanos, por meio das nobres qualidades do coração que a imaginação inventa ou que eles podem ter. Quanto a mim, faço que meu gênio sirva para pintar as delícias da crueldade! Delícias não passageiras, artificiais; mas que começaram com o homem, e terminarão com ele [...] A prova será vista em minhas palavras; basta que me escuteis, se quiserdes... [...] Abre as patas angulosas dessa hidra de aço; [...] Desse buraco

alargado, retira sucessivamente os órgãos interiores; os intestinos, os pulmões, o fígado, e finalmente, o próprio coração, são arrancados a seus alicerces e arrastados à luz do dia, pela abertura espantosa. O sacrificador percebe que a menina, frango esvaziado, morreu faz tempo [...] e, munido de semelhante escalpelo [...] os galos e as galinhas acorriam em multidão dos diversos pontos do pátio, atraídos pelo odor seminal, jogavam-na no chão, apesar de seus esforços vigorosos, pisoteavam a superfície do seu corpo como se fosse um montão de esterco, e retalhavam a bicadas, até que saísse sangue, os lábios flácidos da sua vagina inchada. As galinhas e os galos, com suas vísceras saciadas, voltavam a ciscar na relva do pátio; e a mulher, limpa, levantava-se trêmula, coberta de feridas, como alguém que desperta de um pesadelo [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 75- 167-168-174).

Então, observa-se que a obra foi repudiada e subjugada na sua época porque não se enxergava essa construção *estranha* da linguagem e junto a literatura, pois o que era confortável e fácil obedecia a sistemas forjados e já estabelecidos.

As dificuldades que essas e tantas outras obras enfrentaram são manifestações do medo diante do que permitem descortinar. A censura não é dirigida à violência física, mas a violência literária, lida equivocadamente como representação e mimese” (WILLER, 2005, p. 26).

Além da violência física, faz parte desta obra, a agressão contra a ordem natural. No segundo canto, estrofe 13, temos o episódio do acasalamento de Maldoror com a fêmea de tubarão; no quinto canto, estrofe 2, a bruxa que se transforma em bola de esterco, vítima dos amantes a quem havia transformado em animais; no quarto canto, estrofe 7, apresenta-se o homem-peixe desiludido com a humanidade e no quinto canto, estrofe 7, outro desvio da ordem natural que é a história do par de adolescentes-aranha. Observa-se que há um mundo que se metamorfoseia, parafraseando o próprio Lautréamont “um desvio anormal no funcionamento latente ou visível das leis da natureza”. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 206). O próprio personagem Maldoror também é mutante, “um homem que se recorda de haver vivido durante meio século sob a forma de tubarão, nas correntes submarinas que margeiam as costas da África” (2005, p. 201).

Nota-se que, por muitas vezes, no enredo de cada canto, Maldoror aparece ora jovem, ora velho, como também moribundo ou ainda praticando peripécias atléticas. No terceiro canto, estrofe 3, ele se transforma em águia para combater a

esperança; no sexto canto, estrofe 15, torna-se polvo para lutar contra Deus. No quinto canto, estrofe 6, aparece como porco em seus sonhos e até comenta a metamorfose. Como objeto de identidade indefinida que está no quarto canto, estrofe 1 “É um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto”. (2005, p. 185). É interessante observar que não tão somente o protagonista se transfigura, o próprio Isidore Ducasse se metamorfoseia em Conde de Lautréamont e Lautréamont em Maldoror;

Partilha essa propriedade o autor, que troca de máscara. Em muitos trechos, quem conta uma história ou faz uma reflexão é Maldoror. Em outros, há um narrador impessoal a *persona* Lautréamont, e Maldoror é tratado na terceira pessoa. Esse é um dos aspectos de uma aparente desordem formal dos Cantos. (WILLER, 2005, p. 27).

As transformações, ou seja, as transfigurações do narrador-protagonista ao longo dos *Cantos*, no que se refere a sua idade, fisionomia, identidade e lugares, são também marcados no tempo da narrativa que se define como objeto dessas metamorfoses.

Nos relatos, aparecem cenas e lugares que podem ser de qualquer período, como também de uma época determinada. Contudo, a grande parte de cenários e tempo não obedecem à ordem cronológica, e muito menos a lógica e à linearidade. Numa estrofe, a narrativa acontece no mar, outra no cemitério, floresta e o tempo desses acontecimentos, são desencadeados ora no passado, ora no tempo recente do poeta, com isso, demonstrando ações interrompidas em um tempo descontínuo. No primeiro Canto, temos exemplos de ações no mar, uma das primeiras cenas tem-se a descrição do poeta metaforicamente representado por um grou, ave pernalta e de pescoço longo:

Voa poderosamente através do silêncio, todas as velas enfunadas, na direção de um ponto determinado no horizonte [...] desguarnecido de plumas e contemporâneo de três gerações de grou, se agita em ondulações irritadas que pressagiam a tempestade cada vez mais próxima (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 73-74),

Em seguida, a cena em que Lautréamont contempla o “velho oceano” sentado com Dazet sobre um rochedo, “[...]teu peito contra o meu peito, ambos sentados sobre algum rochedo à beira mar, para contemplar este espetáculo que adoro! Velho

oceano de ondas de cristal [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p.85); logo após o mar que marca possivelmente o percurso de Ducasse à França. Temos um relato que se passa em outro tempo e lugar, na cena, observamos uma lâmpada sobre a mesa, uma tesoura, objetos que enfatizam ações dentro de uma casa, mas que não enfatiza o tempo, desse modo, infere-se um tempo mais moderno; “O pai lê um livro, o filho escreve, a mãe costura. Todos estão de costas para a porta de entrada [...] – Meu filho, passa-me a tesoura que está sobre essa cadeira” (p. 92); na décima segunda estrofe, Lautréamont faz menção à escola onde estudou, espaço que dá a ideia do período em que chegou à França; “Quando um aluno interno, em um liceu, é governado por anos que são séculos [...]” (p. 99). E assim, as ações se sucedem nas estrofes de cada canto, demarcando um tempo anacrônico, não possuindo uma sequência lógica de um para o outro, de lugar e tempo. Nota-se que diversas características da modernidade, tais quais: ônibus, lojas, bicos de gás, asfalto e bulevares, enfatizam atividades no presente, época que Lautréamont viveu e passou,

É meia-noite; não se vê um único ônibus da Bastilha à Madeleine. Engano-me: aí está um que aparece, repentinamente, como se saísse da terra (p. 113) [...] As lojas da rua Vivienne exibem suas riquezas aos olhos maravilhados. Iluminadas por numerosos bicos de gás, os cofres de acaju e os relógios de ouro [...] Os passantes apressam o passo, e se retiram pensativos para as suas casas. Uma mulher desmaia e cai no asfalto [...] a rua Vivienne se acha subitamente congelada por uma espécie de petrificação. [...] se olhares na direção em que a rua Colbert se junta à rua Vivienne, vereis, na esquina formada pelo cruzamento dessas duas vias, um personagem mostrar sua silhueta, e dirigir seu passo ligeiro rumo aos bulevares (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 251-252)

O espanto e a fascinação ao ler essa obra não são provocados somente pelo plano da narrativa, pelo enredo de cada estrofe e reflexões delirantes, contudo a linguagem utilizada é por assim dizer, diferente e extraordinária. Tem por finalidade “atacar a humanidade que se acreditava invulnerável, [...] Ó ser humano! Eis-te agora, nu como um verme, diante da minha espada de diamante! Abandona teu método...” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 108), porém o seu estilo é rebuscado e ornamentado. Observa-se que são construídos longos parágrafos com longas frases, o que demarca uma forma já existente da retórica e como frisa Willer, sobre a

questão beletrismo<sup>28</sup>, em que a grandiloquência é associada ao valor literário. Notamos que o poeta sintetiza tal recurso utilizando-se do exagero, das digressões, elipses e hipérboles que negam, contudo, dificulta o fluxo das histórias exóticas. Deste modo, o vocabulário, as fórmulas e figuras de estilísticas são coerentes com as histórias e reflexões nela contidas.

Então, os mares sublevam suas águas, engolem as tábuas em seus abismos; os furacões, os terremotos viram as casas pelo avesso; as pestes, as doenças diversas dizem as famílias suplicantes. Mas os homens não prestam atenção. Eu os vi também enrubescerem, empalidecerem de vergonha por seu comportamento sobre essa terra; raramente. Tempestades, irmãs dos furacões; firmamento azulado, cuja beleza não admito; mar hipócrita, imagem do meu coração; terra, com o seio misterioso; habitantes das esferas; universo inteiro; Deus, que o criaste com magnificência, é a ti que invoco: mostra-me um homem que seja bom! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 77)

Em uma passagem, observamos semelhantes a oximoros, locuções internamente contraditórias; “Como é belo! É difícil ter que dizê-lo. Talvez sejas poderoso, pois tens uma aparência sobre-humana; triste como o universo, belo como o suicídio [...] é mais triste que os sentimentos inspirados pela visão de uma criança em seu berço” (2005, p. 100-101-104). Além disso, à medida que o texto é narrado, vão surgindo imagens cada vez mais extravagantes:

[...] Seu corpo começa por um busto de tigre, e termina por uma longa cauda de serpente. Eu não estava habituado a ver estas coisas. Mas o que ele tem sobre a testa? Vejo escrita, em uma linguagem simbólica, uma palavra que não posso decifrar. [...] Porém ele, mal viu chegar o inimigo, transformou-se em águia imensa e se prepara para o combate [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 152-157).

Toda essa amplitude vocabular e imagética que acompanha a crescente desordem das histórias, e a exploração de possibilidades do contraste se abre em um leque de possibilidades de sentido.

Das séries *belo como*, é importante assinalar que possuem um duplo absurdo, pois incorporam conceitos opostos em um mesmo anunciado, “triste como o universo, belo como o suicídio”, no quinto Canto, segunda estrofe, a estrutura

---

<sup>28</sup> É a arte das belas artes, o falar e o escrever cheio de termos antigos.

aparece como uma desordem total, temos um homem com cabeça de pelicano, Lautréamont diz que parece “*belo como os dois longos filamentos tentaculiformes de um inseto; ou melhor, como uma inumação precipitada; ou ainda, como a lei da reconstituição dos órgãos mutilados*” ( p. 220), em seguida observa-se em outra passagem “o bufo da Virgínia, *belo como a dissertação sobre a curva descrita por um cão correndo atrás de seu dono*” ( p. 223), “o abutre devorador de cordeiros, *belo como a lei da parada do desenvolvimento do peito dos adultos*” (p. 223), “o escaravelho, *belo como o tremor das mãos no alcoolismo*” (p. 223).

No sexto Canto, na descrição do personagem Mervyn, o adolescente que Maldoror vai sequestrar, a expressão vai do “*belo como a retratibilidade das garras nas aves de rapina*” até a imagem mais famosa, “*belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!*” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 252). As séries do ‘belo como’ criadas por Lautréamont contribuíram para fundamentar a poética surrealista, são expressões comparativas, cujo exagero excede o limite. É o que também pensa Willer, no tocante a expressão “belo como”,

Pseudo-símile, logo utilizado por Jarry, precedeu a noção de imagem poética de Pierre Reverdy (*aproximação de realidades diferentes, sendo tanto mais forte quanto mais distantes forem essas realidades*), em seguida adotada pelo surrealismo (WILLER, 2005, p. 31).

Constata-se na obra as operações textuais, exibidas às últimas consequências; o plágio, a paródia e a colagem. A paródia, nos Cantos de Maldoror é o motor de criação de Lautréamont. O uso excessivo do macabro se condiciona às citações de Sade, Poe, Baudelaire e também às reconhecidas passagens de Homero, Virgílio, Dante, Goethe, do Apocalipse, além de enciclopédias, revistas, jornais e folhetins. Desse modo, a obra torna-se uma imensa colagem de outros autores. O modo como são reescritos, dentro de alguns episódios dos *Cantos* e, por assim dizer, *adulterando-os*, é outra característica encontrada. Temos um exemplo no segundo canto, oitava estrofe, onde o personagem Maldoror sobe ao céu e lá encontra um Deus devorador de homens, réprobos que nadam em um charco de sangue,



Nada encontrando do que procurava, ergui minhas pálpebras aterradas mais para cima, até enxergar um trono, formado por excrementos humanos e ouro, sobre o qual reinava, com um orgulho idiota, o corpo recoberto por um lençol feito de trapos não-lavados de hospital, aquele que se intitulava de Criador! Segurava na mão o tronco apodrecido de um homem morto [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 125).

Nos círculos infernais dos *Cantos de Maldoror*, Deus ocupa o lugar que na obra de Dante é o do diabo. Observa-se no Canto XII da *Divina Comédia* certa semelhança com a oitava estrofe do segundo canto de Lautréamont; “Descendo ao sétimo Círculo, que é guardado pelo Minotauro, os dois poetas deparam os que praticavam violência contra o próximo; estes se acham, mergulhados em sangue fervente” (ALIGHIERI, 2003, p.52). No primeiro Canto, décima segunda estrofe, *A cena se passa durante o inverno, em uma região do Norte*, Maldoror está em um cemitério e conversa com o coveiro a respeito da vida e da morte. Podemos inferir que neste trecho existe inspiração em *Hamlet*, obra de Shakespeare;

MALDOROR – Não é verdade, coveiro, que gostarias de conversar comigo? [...]  
 O COVEIRO: Amigo, é-me impossível trocar ideias contigo. Há muito os doces raios da lua fazem brilhar o mármore dos túmulos [...] a realidade é três vezes pior que o sonho. [...]  
 MALDOROR- Não é preciso que uma dúvida inútil atormente teu pensamento: todos esses túmulos, espalhados por um cemitério como as flores em uma campina [...]  
 O COVEIRO- Onde estou? Terei mudado de caráter? [...], quem é esse homem cujo linguajar sublime disse coisas que o primeiro recém-chegado não teria pronunciado?  
 MALDOROR- O que queres de mim, quando cavo uma sepultura? [...]  
 O COVEIRO- Quem és tu, pois, que te inclinas a cavar um túmulo, enquanto, como um preguiçoso a comer o pão alheio, nada faço? [...]  
 MALDOROR- [...] Coveiro, é belo contemplar as ruínas das cidades; mas é mais belo contemplar as ruínas dos seres humanos. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 98-99-100-101-103)

Nos trechos selecionados abaixo, cena I do ato V, com o título: *Um cemitério*, observam-se semelhanças nos diálogos entre Hamlet e o coveiro com os do episódio dos *Cantos de Maldoror*, exemplificado acima. Certamente Lautréamont bebeu desta fonte;

Entram dois coveiros, com alviões e pás.

PRIMEIRO COVEIRO: Poderá ser-lhe dada sepultura cristã, se foi ela quem procurou a salvação?

SEGUNDO COVEIRO: Digo-te que sim: por isso, trata de abrir logo a sepultura; o magistrado já fez investigações, tendo concluído pelo sepultamento em chão sagrado. [...]

PRIMEIRO COVEIRO (canta, continuando a cavar): Quando rapaz amei, amei bastante. Quão doce me sabia tudo aquilo! Que tempo! Um só instante mais que tudo valia.

HAMLET: Esse sujeito não terá o sentimento da profissão, para cantar, quando está abrindo uma sepultura?

HORÁCIO: O hábito facilitou-lhe a tarefa.

HAMLET: É isso; as mãos que trabalham pouco são mais sensíveis.[...] HAMLET: Não passam de carneiros e de bezerros os que procuram segurar-se nisso. Vou dirigir-me a esse maroto. De quem é essa cova, camarada?

PRIMEIRO COVEIRO: É minha, senhor. e uma cova de lama indiferente fazem do hóspede o leito.

HAMLET: Estou vendo que é tua, de fato, porque te encontras dentro dela.

PRIMEIRO COVEIRO: Estais fora dela, senhor; logo, não vos pertence. Enquanto a mim, muito embora não esteja deitado nela, posso dizer que é minha.

HAMLET: Não é certo dizeres que te pertence porque estás dentro dela. Sepultura é para os mortos, não para os que estão com vida. Logo, estás mentindo.

PRIMEIRO COVEIRO: Uma mentira viva, senhor, que voltará de mim para vós.

HAMLET: Para que homem estás cavando essa sepultura? [...] (SHAKESPEARE, 2010, p. 114-116-118)

A originalidade da obra *Os Cantos de Maldoror* é notável desde o início, Willer (2005), indica que o próprio Lautréamont esclarece que sabe estar repetindo autores, bem como convenções e figuras de retórica, por esse motivo, a desconsideração da autoria e propriedade individual do texto, declarada pelo próprio poeta em *Poesias* “O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa” (DUCASSE, 2005, p. 306). É importante mencionar o que Isidore Ducasse afirma em *Poesias*, “A poesia deve ser feita por todos, não por um” (DUCASSE, 2005, p. 312), Willer comenta que Octavio Paz, em seus estudos sobre criação, leitura e tradução, denomina isso de “supremacia do texto sobre o autor-leitor”. Isso significa que é um deslocamento da intersubjetividade para a intertextualidade, destacando a obra não apenas como diálogo entre pessoas, mas entre textos. Um texto dialoga com outro. Dessa forma, o poeta, ao mencionar Maldoror, que visita os céus e se depara com um Deus devorador de homens e a conversa do personagem com o coveiro, nos fazem lembrar os clássicos, assim

observamos que nos *Cantos* existe um diálogo com outros textos e não apenas uma cópia literal, Lautréamont constrói um texto a partir de outros textos. São conexões complexas, entrelaçando modos de utilização, tais como: transcrição, citação, alusão, adoção, falsificação, inversão – isso com uma multiplicidade de autores, gêneros e modalidades.

Willer (2005, p.34), destaca que Lautréamont foi um leitor voraz. Ele explorou boa parte da tradição literária ocidental, a começar pela Bíblia, a épica de Homero a Camões, e as fundações literárias representadas pela Divina Comédia e pela dramaturgia de Shakespeare; a poesia, prosa romântica, de Byron, Musset, Victor Hugo; o principal da narrativa do século XIX, inclusive Balzac e Flaubert, sem contar o currículo francês da época, especialmente seus clássicos; a alta literatura extracurricular, a começar por Baudelaire e Poe; e o importante ramo do Romantismo que é o horror gótico.

Outras características temáticas e estilísticas nos *Cantos* estão na inclusão de terminologias referentes as ciências naturais. Como também figuras de retórica e citações não-declaradas de outros autores. Os termos científicos que aparecem nos *Cantos*, são objetos da metamorfose, pois, foram recontextualizados, isto é, arrancados de seu lugar de origem e transportados para um novo texto adaptando-os à ideia ou tema do poeta;

[...]Riam com um ar tão egoísta, e seus traços inspiravam tamanha repugnância, que não duvidei, nem por um instante, ter diante dos olhos os dois espécimes mais horripilantes da raça humana. Voltei-me a esconder atrás da moita, e fiquei quieto, como o *acantophorus serraticornis*, que só mostra a cabeça para fora do seu ninho. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 192, grifo nosso).

Não podemos deixar de mencionar que a ironia e o sarcasmo, componentes da sátira, caracterizam a obra de Lautréamont, pois a medida que lemos os relatos de cada canto, notamos trechos com histórias exageradas e extraordinárias. Como por exemplo, no quinto canto, segunda estrofe, a bruxa transformada em bola de esterco, transforma os seus amantes em escaravelho, abutre e pelicano;

[...] um escaravelho, rolando pelo chão, com suas mandíbulas e antenas, uma bola, cujos principais elementos eram compostos de matérias excrementais [...] embora não possuísse um rosto humano, parecia-me belo como dois longos filamentos tentaculiformes de um

inseto; [...] o estranho olhava sempre para a frente, com sua cabeça de pelicano! [...] Assim que o escaravelho chegou a base do outeiro, o homem ergueu seu braço na direção do Oeste (precisamente, nessa direção, um abutre devorador de cordeiros e um bufo da Virgínia travavam um combate nos ares), enxugou sobre seu bico uma longa lágrima que apresentava um sistema de coloração diamantina, e disse ao escaravelho: 'Desventurada bola'. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 222-223)

E assim, a feiticeira em forma de bola de esterco, e os seus amantes metamorfoseados em escaravelho, abutre e pelicanos, travam uma guerra nos ares. Maldoror, diante dessa cena, arranca um músculo inteiro do seu braço esquerdo, pois não sabia o que fazia de tão comovido que ficou diante desse *quádruplo infortúnio*. Essas passagens do quinto canto evocam de forma absurda o exagero hiperbólico na estilística da escritura de Lautréamont. O poeta também constrói a metalinguagem a seu modo, isto é, ironicamente dirige-se ao leitor. Nota-se que em muitas passagens dos Cantos, Ducasse-Lautréamont-Maldoror, “conversam” com o leitor;

[...] Escuta bem o que te digo: dirige teus calcanhares para trás e não para a frente, [...] Leitor, talvez queiras que eu invoque o ódio no começo desta obra! [...] Homem, nunca provaste teu sangue, ao cortar teu dedo por acaso? Como é gostoso, não é? [...] Leitor, esse último detalhe não te traz água na boca? Não é qualquer um que come um tal miolo, tão gostoso, bem fresco [...] se o leitor achou esta frase demasiada longa, que aceite minhas desculpas (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 73, 74, 78, 126, 188).

Em suas abstrações, é acentuada a relação reflexiva entre o autor e texto, “Quando deposito sobre meu coração essa interrogação delirante e muda, é menos pela majestade da forma que pelo quadro da realidade, que a sobriedade do estilo se conduz desse modo” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 199). Essa relação entre autor-leitor estabelece, entre outras coisas, uma forma de parceria ou cumplicidade com o seu leitor, a fim de levá-lo além da literatura, isto é, em direção à vida. Observa-se então que a proximidade entre o autor com o leitor, ocasiona trechos com várias enunciações do poeta;

[...] E, no entanto, apesar das boas resoluções tomadas de antemão, como não reconhecer a força dessas mulheres, os músculos de seus braços? Sua destreza, que consiste em golpear as partes mais

sensíveis, como o rosto e o baixo ventre, *não será mencionada por mim*, a não ser por aspirar à ambição de contar a total verdade! *A menos que*, apertando meus lábios, um contra o outro, principalmente na direção horizontal, (mas *ninguém* ignora que esta é a maneira mais comum de engendrar essa pressão), *não prefira* manter um silêncio repleto de lágrimas e de mistérios, cuja manifestação penosa *não será* capaz de esconder, *não só* tão bem, porém melhor ainda que minhas palavras (pois *não creio* equivocarme, embora *não se deva* certamente negar em princípio (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 193, grifo nosso).

O poeta diz algo, diz o seu oposto: que não dirá o que na verdade está dizendo, dessa forma se contradizendo, abre uma exceção ao que acabou de negar. Essas enunciações, que são negações em série, mostra que a maioria dos relatos denota seu oposto e pode ser outra coisa.

Além das metamorfoses atuarem na transmutação da animalidade, são também encarregadas de constituir a estrutura da obra e reger o seu sistema de criação. Willer (2005, p. 40) afirma que essa característica, da obra ter a sua estrutura coerente com “sentido” e ainda produzir “sentido”, já havia sido declarado por André Breton em “Antologia do humor negro” onde observou nos *Cantos* um princípio de mutação perpétua que vai se apropriando dos objetos, dos seres e das ideias, até levar a escritura da obra para uma libertação total. Nota-se no trecho abaixo transformações do enredo, de seres e um duelo prestes a acontecer entre Maldoror e o caranguejo gigante:

[...] cada truque de efeito aparecerá em seu lugar, quando a trama desta ficção não vir nisso, inconveniente algum. Para não ser reconhecido, o arcanjo havia tomado a forma de um caranguejo gigante, do tamanho de uma vicunha. Mantinha-se na ponta de um rochedo, no meio do mar, esperando o momento favorável da maré para proceder à descida na margem. O homem dos lábios de jaspe, escondido atrás de uma sinuosidade da praia, espiava o animal com um bastão na mão. [...] (LAUTREAMONT, 2005, p. 268-269).

No sexto canto, sexta estrofe, Maldoror descreve-se na frente de um espelho, segundo Willer (2005, p. 40) neste Canto, Lautréamont indica metaforicamente os diversos recursos linguísticos utilizados para a criação dos Cantos de Maldoror, tais como hipérboles, enunciados sem linearidade, usos de diversos termos científicos, metonímias, sugestões e recomendações ao leitor para que este acredite em seus relatos.

Acabo de reparar que só tinha um olho no meio da testa! Ó espelhos de prata, encrustados nos painéis dos vestíbulos, quantos serviços me prestastes com vosso poder refletor! [...] espectador impassível das monstruosidades adquiridas ou naturais, que decoram as aponevroses e o intelecto de quem vos fala, lanço um prolongado olhar de satisfação a dualidade que me compõe... e me acho belo! Belo como o vício de conformação congênito dos órgãos sexuais do homem, que consiste na brevidade relativa do canal da uretra e na divisão ou ausência da parede inferior, de modo que o canal se abra a uma distância variável da glande e por baixo do pênis; ou, ainda, como a verruga carnuda, de forma cônica, sulcada por rugas transversais bem profundas, que se ergue na base do bico superior do peru; ou melhor, como a seguinte verdade: “O sistema de gamas, modos e encadeamentos harmônicos não repousa em leis naturais invariáveis, mas é, ao contrário, consequência dos princípios estéticos que variam com o desenvolvimento progressivo da humanidade e que continuarão variando”[...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p.262-263)

Esta estrofe além de exprimir uma múltipla variedade de recursos textuais, mostra também que o poeta dialoga metaforicamente com o leitor, a respeito do tipo de linguagem literária que ele vai encontrar na obra, ou seja, um arsenal de paradoxos, de ironias e as comparações hiperbólicas da série do “belo como”. O modo de escrever de Lautréamont se associa a uma das características do surrealismo que é a escrita automática. As frases, além de produzir um efeito de rapidez possuem também excessos e exageros de expressões, denotando assim combinações livres e repletas de improvisações; “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, 2005, p.206).

Tal como a metáfora do espelho, as recontextualizações de outros autores, termos científicos, segundo Willer (2005, p. 41), “permitem falar de parodia em Lautréamont [...] além de satírico, é multiplamente paródico: parodia a literatura, ao apropriar-se de textos alheios, e a si mesmo, ao escrever de modo autorreferente”. Analisar a sua escrita como sendo de um comentarista, de um irônico, de um satírico e de um paródico é muito superficial. A transgressão de sua escritura vai além de tudo isso. Valendo-se disso, os recursos: paródia, ironia e sátira não são marcadas de modo convencional, mas utilizadas de modo subversivo.

Willer destaca que Lautréamont deve ser enxergado como um autor perverso, criador de uma escrita do avesso, do contrário. A perversão se expressa no

conteúdo manifesto, nos temas, na criação de um personagem maníaco, cujo “eu” desconhece os limites e além disso, a sua maneira de construir o texto, não partilhando códigos já existentes e rebuscados. Desse modo que Lautréamont cria o seu próprio código a partir da construção da linguagem subversiva dentro da literatura transgressiva. Assim, cada elemento estabelecido, palavras, frases, figuras de linguagem, retórica, relatos, reflexões e metamorfoses, são transformados em outra coisa. A sua ligação com o avesso o leva a chamar no quarto Canto, segunda estrofe, de *comparação judiciosa* à relativização geral na estrofe, sobre a equivalência de baobás, pilares e alfinetes, mostra ironicamente e de maneira excessiva uma comparação “discreta” e “perspicaz”,

Dois pilares, que não era difícil e ainda menos impossível confundir com dois baobás, eram avistados no vale, maiores que dois alfinetes. Com efeito, eram duas enormes torres. E, embora dois baobás, à primeira vista, não se assemelhem a dois alfinetes, e tampouco a duas torres, no entanto, utilizando habilidosamente os cordéis da prudência, pode-se afirmar, sem medo de errar [...] que um baobá não difere tanto de um pilar, que a comparação seja proibida entre essas duas formas arquitetônicas... ou geométricas... ou uma e outra... ou nenhuma nem outra... ou melhor, formas elevadas e maciças. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 187)

Outro exemplo da escritura às avessas e de excessos, se refere ao quinto Canto, primeira estrofe, onde Maldoror recomenda ao leitor que beba a repugnante *poção lenitiva* para que se fortaleça e assim consiga continuar na leitura dos *Cantos*, nota-se no fragmento que Lautréamont faz uso de termos científicos e subverte os “ingredientes” de sua fórmula, causando asco no receptor;

Mas... coragem! Há em ti um espírito pouco comum, eu te amo, e não desespero da tua cura completa, desde que absorvas algumas substâncias medicinais, que só farão apressar-se o desaparecimento dos últimos sintomas da doença. Como alimentação adstringente e tônica, arrancarás primeiro os braços da tua mãe (se é que ela ainda existe), tu o picarás em pedacinhos, e os comerás logo em seguida [...] e será tudo. A poção lenitiva que te aconselho é uma bacia, cheia de pus blenorragico com nódulos, nas qual previamente terás dissolvido um quisto piloso do ovário, um cancro folicular, um prepúcio inflamado, virado para trás da glande por uma parafimose, e três lesmas vermelhas. Caso sigas minha receita, minha poesia te receberá de braços abertos, como quando um piolho secciona, com seus beijos, a raiz de um cabelo. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 217-218)

As comparações das séries “belo como”, expressão que aparece em diversos relatos dos Cantos, estabelece um jogo metafórico com relação ao funcionamento da obra. No sexto Canto, terceira estrofe, é descrito o encontro de Maldoror com o personagem Mervyn, combinação perfeita que Lautréamont constrói para comparar esse encontro com os objetos máquina de costura e guarda-chuva;

[...] Ele é jovem! De longe seria tomado, de fato, por um adulto [...] Sei-me capaz de ler a idade nas linhas fisionômicas do rosto: tem dezesseis anos e quatro meses! É belo como a retratividade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha os roedores, infinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva! Mervyn [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 252)

Trata-se, nesta bela comparação, de um dispositivo que faz a “máquina infernal” de Lautréamont funcionar, está em movimento contínuo e o poeta avisa que não tem a intenção de parar e que irá até o fim, conduzindo o seu aparato inusitado. Essa dinâmica consiste no movimento das ações enérgicas de Maldoror no texto. Atributo notável, no Quinto Canto, quinta estrofe, onde o personagem relata ativamente a questão pederástica dos seus envolvimento. No início da estrofe observa-se uma apologia a solidariedade, entretanto, com o avanço da narração, Maldoror se delicia ao beber o sangue dos pederastas e através desse ato os atrai em massa, provocando uma matança em grande escala:

Ó pederastas incompreensíveis, não serei eu quem irá lançar contra vossa grande degradação; [...] Não mintais, e dizei o que pensais. Não é um interrogatório, isto que vos faço [...] Sede abençoados por minha mão esquerda, sede santificados por minha mão direita, anjos protegidos por meu amor universal. Beijo vosso rosto, beijo vosso peito, beijo com meus lábios suaves as diversas partes do vosso corpo harmonioso e perfumado [...] Foi preciso que eu adivinhasse sozinho os inumeráveis tesouros da ternura e castidade que ocultavam as batidas de vossos corações oprimidos [...] Reparai que, ao beber de sua garganta o sangue dos que se deitam a meu lado (erradamente acreditam que eu seja um vampiro, pois assim são chamados os mortos que saem de seus túmulos; eu estou vivo, ora essa) devolvo no dia seguinte uma parte pela boca [...] Até mesmo assassinei um pederasta que não prestava suficientemente a minha paixão; joguei o seu cadáver em um poço abandonado, e não há



provas decisivas contra mim. [...] Eles vêm das margens do Amazonas, eles atravessam os vales que irrigam o Ganges, eles abandonam o líquen polar, para empreender longas viagens a minha procura [...] Os quadrados se formam e logo caem, para não mais levantar. Cavalos espantados disparam em todas as direções. As balas de canhão escavam o chão, qual meteoros implacáveis. O cenário do combate não passa de um vasto campo de carnificina, quando a noite revela sua presença, e a lua silenciosa aparece entre os rasgões de uma nuvem. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 230, 231, 232, 233, 234)

A intenção de Maldoror em seu discurso atrativo, dinâmico e sanguinário não é a de apenas violentar, entretanto, por meio do poder de atração – sedução, liquida pouco a pouco a humanidade. Desse modo, ele primeiro atrai, depois seduz e em seguida destrói. Outro exemplo é a famosa cena das unhas de Maldoror, no primeiro Canto, sexta estrofe, em que um jovem rapaz é torturado pelo protagonista.

Deve-se deixar crescer as unhas durante quinze dias. Ah! Como é doce deitar-se com uma criança que nada tem ainda sobre seu lábio superior, e passar suavemente a mão por seu rosto, inclinando para trás seus lindos cabelos! Depois, de repente, quando ele menos espera, cravar as unhas longas em seu peito macio, de tal modo que não morra; pois se morresse, não teríamos mais tarde o espetáculo de suas misérias! Em seguida, bebe-se o sangue, lambendo as feridas; e, durante esse tempo, que deve durar tanto quanto dura a eternidade, a criança chora. Nada é tão bom como seu sangue, extraído do modo que acabo de dizer, bem quente ainda, a não ser suas lágrimas, amargas como o sal[...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 77).

Constata-se neste relato, um jogo sadomasoquista pertencente à dinâmica sedução-destruição, só que, aparecendo com o sinal trocado. Primeiramente, o menino é fisicamente destruído para depois, prestes a morrer ser seduzido. Em seguida, no segundo Canto, décima quarta estrofe, Maldoror salva ao invés de destruir, um de seus parceiros que estava se afogando em um rio; “Maldoror, montado em seu cavalo, passa perto desse lugar, com a rapidez do relâmpago. Enxerga o afogado; é o quanto basta. Imediatamente, deteve o seu corcel, e apeou do estribo. Levanta o jovem sem nojo, e o faz devolver água em abundância” (p. 151). A incerteza na relação com os parceiros jovens, que são ora amados, ora vitimados, também se desdobra para o leitor, quer seduzindo, quer rechaçando; “Que o leitor não se zangue comigo, se minha prosa não tem a felicidade de agradar-lhe (...) Tu, da mesma maneira, não te incomodes com a maneira estranha

com que canto cada uma dessas estrofes (...) eu te amo (...)” (p. 215-216). Assim sendo, a destruição de um objeto do seu desejo é atribuída a sua irrealização enquanto ser, isto é, se Maldoror não se realiza plenamente, ele então seduz para depois destruir ou primeiro destrói para depois seduzir. Desta forma, o movimento dinâmico presente nos relatos exprime a contradição essencial que não se desfaz entre o sujeito e objeto, signo e realidade, imaginação e realização, lucidez e loucura, estes signos pertencem a mundos inflexíveis. O próprio Lautréamont afirma essa questão no Quinto Canto, quinta estrofe; “Sinto que é inútil insistir; a opacidade, notável por mais de um motivo, desta folha de papel, é um empecilho dos mais consideráveis à operação da nossa completa junção” (p. 232). Os *Cantos de Maldoror* não possui um princípio de identidade, os relatos ficcionalizados, com temas e escrita ingovernável, onde nada é fixo e muito menos linear, observa-se que cada termo abarca o seu oposto e cada objeto ou fato resulta o reverso. No quarto Canto, primeira estrofe, o poeta declara:

É um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto. Quando o pé escorrega sobre uma rã, sente-se uma sensação de nojo; mas quando apenas se roça o corpo humano com a mão, a pele dos dedos se fende com as escamas de um bloco de mica quebrado a marteladas; e, assim como o coração do tubarão, morto há uma hora, ainda palpita sobre a coberta do barco, com uma vitalidade tenaz, assim nossas entranhas se revolvem de ponta a ponta, por muito tempo após o contato. Tamanho horror inspira o homem a seu próprio semelhante! Talvez, ao afirmar isso, eu me engane; mas talvez eu também diga a verdade (LAUTRÉAMONT, 2005, p.185).

A analogia busca similitudes entre seres, objetos e fenômenos. Conectados entre si, buscam uma totalidade comum a cada elemento, desse modo, na escritura de Lautréamont, detecta-se que a consagração do pensamento analógico é oposta à razão dualista, pois o “tanto faz” é uma natureza da obra, isto é, tudo tem relação com tudo, de modo que os acontecimentos são igualmente absurdos ou igualmente naturais, um jogo em que “tudo é possível”. Em vista disso, “tanto faz” matar moscas, rinocerontes ou o asno comer figo ou o figo comer o asno.

Ó! Esse filósofo insensato que estourou de rir, ao ver um asno comendo um figo! Não estou inventando nada: os livros antigos relataram [...], pois bem, fui testemunha de algo mais forte: vi um figo

comer um asno! E, no entanto, não ri; francamente, [...] pergunto-me se falei sobre o modo como se matam as moscas. Sim, não é? Nem por isso é menos verdade que ainda não falei da destruição dos rinocerontes! [...] Se alguém vê um asno comer figo, ou um figo comer um asno (essas duas circunstâncias não se apresentam com frequência, a não ser na poesia) [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 189)

Os Cantos de Maldoror não faz somente uma reflexão crítica sobre a literatura, mas reprova cruelmente a sociedade, o homem e o mundo. A busca do mal talvez represente para o poeta uma força motriz, ou como definiu o próprio Lautréamont, *o alicerce da sua construção*. Segundo Bataille (1998, p. 22),

O mal, nesta coincidência dos contrários, não é já o princípio oposto dum maneira irremediável da ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, que é a condição da vida, o Mal, que na sua essência se liga à morte, é também, dum maneira ambígua, um fundamento do ser.

Dessa forma, o mal representado nos *Cantos* carrega muitos significados, menos aquele que designa o sentido oposto da razão, estabelece uma lógica às negações e às contradições. Então, se o leitor não se atentar a essa noção de mal, julgará a obra de Lautréamont como abominável e monstruosa.

De acordo com Almeida (2014), o jovem poeta Isidore Ducasse morreu cedo, provavelmente seja por isso que o outro, Lautréamont, não tem tempo<sup>29</sup>. Desse modo, não há tempo para absorver as ações de Maldoror, pois as agressões dos atos não são preparadas, elas acontecem instantaneamente. É um tempo vivido de modo absoluto e resoluto, por isso Lautréamont não espera, ao contrário, se apodera dele, seduz, arranha, rasga, esfola, destrói, cria e inova a sua poesia. É um tempo que tem vida e não obedece nenhuma divisão cronológica, portanto, é anacrônico. Dessa forma, a palavra encontra imediatamente a ação, “certos poetas devoram ou assimilam o espaço; dir-se-ia que eles têm sempre um universo a digerir. Outros poetas, estes muito raros, devoram o tempo.” (BACHELARD, 2013, p. 9-10). Assim, Bachelard defende que o *tempo da agressão* dos Cantos se relaciona a um tempo especial, produzido pelo ser que ataca no plano único em que o ser quer afirmar a sua violência. Dessa maneira, a violência da ação está no ato

---

<sup>29</sup> Citado por Fábio Ferreira de Almeida, contracapa do livro *Tempo de Lautréamont*, Goiânia, Ed: Ricochete, 2014.

animalizado, por isso a poesia é ativa e vital, a ávida violência está ligada ao complexo particularmente energético, pois, “é precisamente o desenvolvimento deste complexo que dá à obra, em seu conjunto, sua unidade e sua vida; em seu detalhe, sua rapidez e suas vertigens”. (BACHELARD, 2013, p. 10). Na obra de Lautréamont, estamos nos “descontínuos dos atos” onde são sentidas uma “explosiva alegria dos instantes de decisão” (BACHELARD, 2013, p. 20). Entretanto, os instantes não são pensados, eles são vividos em sua continuidade de maneira brusca e rápida.

É uma poesia de arrebatamento, do impulso muscular e do grito, não tem cores e nem belas paisagens. Vemos o protagonista e sua animalidade praticando ações inusitadas e repleta de sentido vital. A aceleração vital da obra associa-se ao excesso de “querer-viver” dos animais de Maldoror. Bachelard compara a poesia de Ducasse a um “cinema acelerado” e que para entender o movimento acelerado e as metamorfoses é preciso treino, pois o poeta não tem tempo e age velozmente. O próprio Lautréamont declara: “Ai de mim! Quisera desenrolar meus raciocínios e minhas comparações com lentidão, e com muita magnificência...” (p.206), ao afirmar que deveria em suas formulações ter criado um movimento pausado ao invés do acelerado, o impulso poético se reintegra em sua criação e com isso se multiplica ainda mais;

[...] senão meu espanto, ao menos minha estupefação, quando, em uma tarde de verão, enquanto o sol parecia baixar no horizonte, vi nadar, sobre o mar, com grandes pés de pato no lugar das extremidades das pernas e dos braços, portador de uma barbatana dorsal, proporcionalmente tão longa e tão afilada quanto as dos golfinhos, um ser humano, de músculos vigorosos[...] (LAUTRÉMAONT, 2005, p. 207).

Com isso, a ação entra em cena como o “nado” da criatura descrita acima, cuja função cria o órgão, pés de pato, as barbatanas e o horror daquilo que escorrega, que é viscoso; enfim o resultado é um ser polimorfo que impõe as suas diversas maneiras de nado e logo, suas mais delirantes e móveis formas de pavor. Daí tem-se o que Bachelard (2014, p. 21) chama de lei da imaginação dos atos, que faz com que esse movimento das metáforas seja ativado em um só golpe. Com o movimento ativo dessas metáforas que são sempre pensadas a partir de uma base vital, Bachelard assinala que jamais saberemos qual espécie do reino animal o

desejo irá se realizar e além disso é difícil para o leitor deduzir onde esse movimento vai encontrar a pata ou o dente, o chifre ou a garra. Essa dinâmica agressiva é que indicará a “besta útil”. As formas animais da poética são mal desenhadas, elas não são reproduzidas como nos antigos bestiários, aqui, elas são “produzidas”. É um conjunto de energia que se concentra na vida, na animalidade, ações como o impulso, o ataque e a agressão, estão contidos e “adormecidos” nos seres. Trata-se de uma animalidade também existente no humano, que quando se liberta de seus limites, transgride e ultrapassa fronteiras para enfim encontrar os impulsos “animais”. Os atos são induzidos pelas ações e cada ação cria a sua forma, o protagonista Maldoror, quando se apropria destes psiquismos, se metamorfoseia em outros seres e com a rapidez e o impulso de um animal, as ações se desenvolvem com dinamismo e o tempo não é complacente nem mesmo com a linguagem do poeta. Para Bachelard (2013, p 16),

Uma vez que o ato vigoroso desejado é um ato de agressão, o tempo deve ser concebido como uma acumulação de instantes decisivos, sem grandes preocupações com a duração da execução. A decisão cresce afirmando-se. O querer-atacar se acelera.

Desse modo, nos *Cantos de Maldoror*, o tempo exhibe a vida do instante, em função disso as ações e o tempo são vividos. Lautréamont é o instante absoluto. O ser agressivo cria o tempo subitamente onde não há espera e nem uma ação contínua, por isso, a narrativa de cada canto é entremeada de espaços vazios com o intuito de afastar a continuidade e cronologia temporal, atributos habitualmente fundamentais às histórias contadas. Então, entre uma estrofe e outra e de um canto a outro, não há uma continuidade de tempo e nem de espaço.

Na décima quinta estrofe do segundo canto, inicia-se uma reflexão de um homem de cabelos piolhentos que ouve a voz da consciência e sai como um louco em busca de respostas. Nota-se que os diversos movimentos são concretizados nos impulsos dos atos, onde legiões de polvos dirigem-se às cidades dos humanos para combatê-los. Há um acúmulo de instantes decisivos descritos por Maldoror, antes do ataque acontecer: sair como um louco, devorar as planícies, ser perseguido por um fantasma amarelo, encontrar em uma noite tempestuosa uma legião de polvos, roer crânios humanos;

Há horas na vida em que o homem de cabeleira piolhenta lança, o olhar fixo, miradas ferozes para as membranas verdes do espaço; pois lhe parece ouvir, a sua frente, as irônicas vaías de um fantasma. Cambaleia e baixa a cabeça; isso que ouviu é a voz da consciência. Então, precipita-se para fora da casa, com a rapidez de um louco, toma a primeira direção que se oferece a seu estupor, e devora as planícies rugosas da campina. Mas o fantasma amarelo não o perde de vista, e o persegue com igual velocidade. Por vezes em uma noite de tempestade, enquanto legiões de polvos alados, semelhantes de longe a corvos, planam acima das nuvens, dirigindo-se com um voo reto rumo as cidades dos humanos (...) Guardei sua cabeça como lembrança da minha vitória...Uma cabeça na mão, cujo crânio eu roía (...) nadei nos mais perigosos abismos, margeei os arrecifes mortais, e mergulhei mais fundo que as correntezas, para assistir como um forasteiro, ao combate dos monstros marinhos(...) (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 152, 155)

Em relação à continuidade e cronologia temporal de uma estrofe a outra, comparando a décima quinta com a décima sexta, pode ser notado na estrofe abaixo uma outra ação sem ter uma conexão com a primeira. O poeta sobre a sua inspiração, deve parar por um instante, porém ele apenas diz, contudo segue determinado em seus atos;

É tempo de pôr um freio a minha inspiração, e parar, por um instante (...) Não... não levemos mais fundo a matilha feroz dos enxadões e das pás, através das minas explosivas deste canto ímpio! O crocodilo não modificará uma palavra do vômito saído sob seu crânio. Tanto pior, se alguma sombra furtiva, excitada pelo louvável propósito de vingar a humanidade, injustamente atacada por mim, abrir sorrateiramente a porta do meu quarto, rocando a parede como a asa de uma gaivota, e enterrar um punhal nas costelas do saqueador dos despojos celestes! Tanto faz a argila dissolver seus átomos, dessa maneira ou de outra. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 157)

De acordo com Marly Bulcão (2014, p. 92), “o tempo estilhaçado em instantes se faz poesia, afastando a ideia de duração. Renegando a história o poema canta o mundo no seu acontecer presente e ritmado, na sua ação impulsiva e dinâmica”. Dessa maneira, a partir dos instantes convulsivos do tempo, é construída uma poesia nervosa que se funde com as agressões diretas dos animais. A narrativa foge das histórias e de lugares comuns, seu enredo nada tem de moral e certamente é uma linguagem que desconstrói a linearidade da literatura da época, é anacrônico, pois que não se adéqua aos usos e aos hábitos da época. Na visão do professor Contador Borges (2014, p. 131), “o conjunto de forças heterogêneas mobilizado pela

obra, desloca o leitor de seu lugar confortável, para além daquilo que seu próprio tempo reproduz em signos e valores do homogêneo, ou seja, o que a sociedade ergue como estrutura ideal”. Assim, a obra lautreamontiana percorre na contramão do tempo corrente e seus acontecimentos se configuram em um tempo que não para, dado isso Lautréamont não tem tempo e quer atacar, rasgar e morder.

### 1.3 A Literatura como Linguagem e Transgressão nos Cantos

A literatura é considerada por Foucault como um fenômeno essencialmente moderno. O filósofo defende que só se pode falar de literatura antes da modernidade, projetando sobre a obra de linguagem do passado uma invenção do presente, porque não só a palavra tem uma data recente, como também é recente em nossa cultura o isolamento de uma linguagem diferenciada, cuja modalidade é ser literária. Pensa-se aqui que essa linguagem isolada é o fora. Uma linguagem ao mesmo tempo única e submetida à lei do duplo. A obra vai sem fim, ao encontro da literatura que é uma espécie de duplo que passeia diante da obra. A obra jamais a reconhece, embora a esteja sempre cruzando. E com isso aparece um espaço que é o que se poderia chamar de simulacro, ou seja, imitação, representação, fingimento e é esse “simulacro” que é o ser da literatura.

Nota-se na obra de Isidore Ducasse, uma criação literária inovadora, assim como declara o próprio poeta “a poesia deve ser feita por todos, não por um” (LAUTRÉAMONT, 2005, p.312). Nos *Cantos de Maldoror* observa-se paráfrases, paródias, plágio, metalinguagem e colagem. Talvez uma fórmula distinta para revelar a literatura moderna sob um olhar que rompe os limites dos signos tradicionais, daí “Os expedientes de sua obra convocam toda a história da literatura e a arremessam para o futuro” (ALMEIDA, 2014, p. 10). Não podemos deixar de ressaltar que *Os Cantos de Maldoror* se enquadram na literatura de transgressão, tanto a linguagem, o conteúdo, como a estilística desta poesia ultrapassam os limites da margem. A linguagem de Lautréamont, de certa forma está presente nos interstícios, nas lacunas, nas contradições internas. Acredito que está além de uma poesia marginal. É uma literatura “fora da lei”, que extrapola os limites da realidade e da razão para se projetar na primitividade dos impulsos da animalidade de Maldoror. Vale citar o que Bachelard afirma,

Os *Cantos de Maldoror* é uma obra que se arranca de algum modo da vida usual para acolher uma vida que será necessário designar por um neologismo e por uma contradição como uma *vida invisível*. Eis aí, de fato, uma obra que não nasceu da observação dos outros, que não nasceu exatamente da observação de si. Antes de ser observada, ela foi criada. Ela não tem uma meta, e é uma ação. Ela não tem programa, e é coerente. Sua linguagem não é expressão de um pensamento prévio. É a expressão de uma força psíquica que, subitamente, se torna uma linguagem. Em suma, é uma língua instantânea. (BACHELARD, 2013, p. 74).

Ou seja, o próprio Ducasse, através de uma linguagem profanadora mostra metalinguisticamente como construiu essa espécie de literatura moderna, ou seja, a literatura que possui como essência a palavra transgressora, que violenta, desmantela e arromba a linguagem. A obra ultrapassa os limites da retórica, dos modelos lineares parecendo uma linguagem às avessas, assim desobedecendo às regras de escolas clássicas e românticas. Desse modo, a transgressão:

É um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem [...] A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o conduz a atentar para a sua desaparecimento iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui (mais exatamente talvez a se reconhecer aí pela primeira vez), a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda. E, no entanto, nesse movimento de pura violência, em que direção a transgressão se desencadeia senão para o que a encadeia, em direção ao limite e àquilo que nele se acha encerrado? ” (FOUCAULT, 2015, p. 32-33)

Para uma ação ser transgredida, é necessário ter o limite, por isso, ambos caminham juntos, estão lado a lado. Funcionam como um jogo, a transgressão atravessa o limite e com esse movimento abre-se violentamente para o ilimitado que agora é preenchido plenamente por um conteúdo antes rejeitado. A transgressão não é negativa, pelo contrário, ela afirma o ser limitado e ao lançar-se no ser ilimitado o conduz pela primeira vez a existência. Pode-se observar nesta cena do terceiro canto, segunda estrofe, o jogo entre a transgressão e o limite. Maldoror ao tentar limitar a sua perversão “Não insistamos nessa ação impura”, ordena ao seu buldogue que estrangule a menina, assim a transgressão representada pelo cão, que não se retém a nenhum limite, atravessa as barreiras e violentamente a ação torna-se ilimitada afirmando a ação cruel do buldogue e Maldoror;



Maldoror passava com seu buldogue; vê uma menina que dorme à sombra de um plátano, confundindo-a primeiro com uma rosa. (...) Despe-se rapidamente, como um homem que sabe o que vai fazer. Nu como uma pedra, jogou-se sobre o corpo da menina, e levantou a sua saia, para cometer um atentado ao pudor... à luz do sol! Ele não se envergonhará, ora vamos!... Não insistamos nessa ação impura. Com o espírito insatisfeito, volta a vestir-se com precipitação, lança um olhar de prudência para o caminho poeirento, onde ninguém caminha, e ordena ao buldogue que estrangule, com o movimento de seus maxilares, a menina ensanguentada. Indica ao cão das montanhas o lugar onde respira e grita a vítima sofredora, e se afasta, para não ser testemunha da entrada dos dentes pontiagudos nas veias rosadas. (...) A menina lhe mostrou a cruz de ouro que ornava seu pescoço (...) Aproxima-se do altar do sacrifício, e vê a conduta do buldogue, entregue aos seus baixos instintos, levantando a cabeça sobre a menina, como um naufrago eleva a sua acima das ondas em fúria. Dá-lhe um pontapé e lhe vaza um olho. O buldogue, enfurecido, foge pelos campos, arrastando atrás de si, por um trecho do caminho que será para sempre demasiado longo, por mais curto que tenha sido, o corpo da menina pendurada, que só veio a separar-se graças aos movimentos sincopados da fuga (...) Abre as patas angulosas dessa hidra de aço; e, munido de semelhante escalpelo (...) apressa-se, se empalidecer, a cavoucar corajosamente a vagina da infeliz criança. (...) retira sucessivamente os órgãos interiores (...) o sacrificador percebe que a menina, frango esvaziado, morreu faz tempo; cessa a perseverança crescente da sua devastação, e deixa o cadáver repousar à sombra do plátano. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 167-168)

Não só a linguagem, como também a estrutura da obra, ultrapassa as barreiras desse limite, por não possuir uma sequência contínua dos relatos de cada canto, desse modo, as narrativas de cada estrofe somente têm começos, não há desfechos. Possuem lacunas e espaços onde permeiam ações transgressoras e atos de crueldade vivenciados pelo personagem, que se manifestam pela espontaneidade do instinto animal de agressão. Contador Borges (2014, p. 142) explica que a linguagem da obra possui excesso de sentidos, ou seja, é pluralizada de significados, também analisada como “desvio de sentidos”, o qual é a marca da poesia moderna. É a poesia do grito, que Bachelard considera como antítese da linguagem. A linguagem dos *Cantos de Maldoror* tem uma força, é a linguagem da vida, do sangue, do corpo e do grito; em diversos relatos tem-se a essência vital de determinados animais, que nascem, acasalam, sugam, proliferam, combatem, gritam e morrem, por esse viés, a poesia dos Cantos se vincula à vitalidade dos animais da obra, tal como no exemplo;

Arranquei um piolho fêmea aos cabelos da humanidade. Fui visto dormindo com ela durante três noites consecutivas, e a joguei no fosso [...] ao termo de alguns dias, milhares de monstros, fervilhando em um emaranhado compacto de matéria vieram a luz (...) Toda noite, na hora em que o sono alcançou seu mais alto grau de intensidade, uma velha aranha da espécie gigante tira lentamente sua cabeça de um buraco localizado no chão, em uma das interseções dos cantos do quarto [...] e se dirige a minha cama. Coisa notável! [...] Ela me aperta a garganta com as suas patas, e suga meu sangue com seu ventre. Tranquilamente! [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 131-238-239)

Os *Cantos* é um divisor de águas, pois a linguagem enfatizada na obra possui um código diferente, ou seja, um estatuto novo para o pensamento ocidental. É uma *invenção recente* fazendo ressalva a Foucault. E como salienta José Ternes (2014, p. 73) “essa linguagem é uma transformação, mutação que não é estranha para quem trabalha com a literatura moderna”. Lautréamont escreve pelo avesso, uma linguagem subversiva que viola o padrão de um sistema linguístico linear. O personagem Maldoror canta violentamente a construção dos cantos por meio das suas “ações inumanas”. Nesse sentido, na obra percebe-se que criar é o mesmo que destruir, ao mesmo tempo que ele cria, ele também destrói, ou seja, em algumas vezes ele cria para destruir e depois destrói para construir. Assim, a linguagem mostra-se alterada, nervosa, multifacetada tal qual um “monstro de muitas cabeças que devora a sua própria cauda” (BORGES, 2014, p. 149), é tão assustadora quanto as várias cabeças da Hidra de Lerna<sup>30</sup>. No mito, se as cabeças fossem cortadas, elas voltariam a nascer, desse modo, a linguagem dos Cantos se assemelha a monstruosa hidra, com várias facetas e cheias de nervos, podendo até com o seu sangue envenenar os mais desavisados.

A linguagem transgressora do poeta Ducasse é uma nova literatura, onde às avessas, ele escreveu de maneira metamorfoseada, cujas ações de agressão têm a ver com o impulso vital da animalidade da obra. Dessa maneira, a linguagem encontra-se perfurada, fraturada e eviscerada, ou seja, sem os órgãos e sem as entranhas. Com isso, a partir das entranhas dessas palavras revoltas, é possível dialogar com a literatura transgressiva. A linguagem deixa de ser tenra como a pele macia de uma criança e torna-se áspera e dura. São códigos fora dos limites, ousos

<sup>30</sup> A hidra é um animal da mitológico, com várias cabeças de serpente e corpo de dragão. Uma das cabeças era imortal. Foi criada por Juno e era um dos doze trabalhos de Hércules. Era conhecida como "Hidra de Lerna". O seu sangue assim como o seu hálito era venenoso. Se suas cabeças fossem cortadas, elas novamente nasciam.

dizer, fora da lei, que violam o estatuto da linguagem. Nos *Cantos*, a poética foge das regras anteriores da estética do belo, para criar uma nova concepção de belo, assim o fez seu precursor Charles Baudelaire<sup>31</sup>, em *As Flores do Mal*, cuja produção poética manifesta o contraste entre a modernidade e os valores da interioridade. Esse conflito gera, como traço caracterizador de sua poesia, elementos como a degradação, a provocação e a beleza. Tais elementos revelam o estado de ânimo do Flâneur<sup>32</sup> onde o poeta reflete sobre seu tempo, sentindo um desconforto. Baudelaire, ao ser provocativo, criticando a hipocrisia e a alienação social, acaba por revelar a degradação que o meio provoca e, conseqüentemente passa. A concepção do belo inicia-se a partir da degradação e não combina com a normalidade. A beleza está no extremo do limite;

### **Spleen**<sup>33</sup>

Quando o cinzento céu, como pesada tampa,  
Carrega sobre nós, e nossa alma atormenta,  
E a sua fria cor sobre a terra se estampa,  
O dia transformado em noite pardacenta;

Quando se muda a terra em húmida enxovia  
D'onde a Esperança, qual morcego espavorido,  
Foge, roçando ao muro a sua asa sombria,  
Com a cabeça a dar no tecto apodrecido;  
[...]

No poema, o céu não surge como imagem poética que manifesta delicadeza, muito pelo contrário, o céu é uma tampa que domina todo o horizonte. Baudelaire foi provocativo ao mostrar a degradação causada pela modernidade e também a riqueza estética, ao conseguir unir à degradação a figura do belo. Lautréamont reafirma a citação do poeta, construindo o belo através de antagonismos entre o céu e o inferno, Satã e Deus. Por esse viés, se a beleza abrange tais extremos, então tudo pode ser belo e para Lautréamont são encontros de diferenças e relações do incompatível que se associam;

<sup>31</sup> Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um poeta francês. É considerado um dos precursores do Simbolismo.

<sup>32</sup> Um tipo social surgido do meio artístico e intelectual da boemia da Paris do século XIX, um passante que anda pela cidade a fim de experimentá-la.

<sup>33</sup> Em francês, o termo representa o estado de tristeza pensativa ou melancolia. O *spleen* baudelairiano é um profundo sentimento de desânimo, isolamento, angústia e tédio existencial, que o poeta exprimiu em vários de seus poemas reunidos em *As Flores do Mal*.

Levantei vagarosamente meus olhos melancólicos, rodeados por um grande círculo azulado, para a concavidade do firmamento, e ousei penetrar, eu, tão jovem, nos mistérios do céu! Nada encontrando do que procurava, ergui minhas pálpebras aterradas mais para cima, ainda mais para cima, até enxergar um trono, formado por excrementos humanos e ouro, sobre o qual reinava, com um orgulho idiota, o corpo recoberto por um lençol feito de trapos não-lavados de hospital, aquele que se intitula a si mesmo de criador! Segurava na mão o tronco apodrecido de um homem morto [...] Seus pés mergulhavam em um vasto charco de sangue em ebulição [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 125)

Sobre a noção de belo a partir de um ponto de vista surrealista, Lautréamont afirmaria que a construção dos *Cantos de Maldoror* é;

[...] Belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha os roedores, infinitamente, e funcionar até escondida sob a palha; e principalmente, *como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!* [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 252, grifo nosso).

A linguagem e as ações transgressoras de Lautréamont, são como um grito que causa estranhamento, esvaziando o discurso enquanto instituição de poder. A obra estabelece um acontecimento da linguagem: a literatura, denominada por Foucault de *invenção recente*. Desse modo, segundo (FOUCAULT, 2015, p. 225), “a literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; o fora de si, ela desvela o seu ser próprio”. A literatura possui uma linguagem que se afasta de si mesma. Então, se dispersa, se afasta, coloca-se no exterior. Está ligada à morte por uma relação ambígua, necessita, por assim dizer, da aproximação com o vazio da morte para poder seguir seu caminho ao infinito. É a relação infinita da linguagem estendendo a vida para além dos limites da morte. Estando a linguagem além dos limites, percebe-se o quanto pode estar livre das determinações individualizantes do Eu. O sujeito, o Eu e a consciência de si só podem ser pensados a partir de um limite, de uma identidade, entretanto, a linguagem, transgredindo toda determinação, pode ser pensada ao infinito;

Homem, quando te deparas com um cachorro morto, virado para cima, apoiado a uma barreira que o impede de prosseguir, não vás, como os outros, pegar em tua mão os vermes que saem do seu ventre inchado, examiná-los com espanto, abrir um canivete, e em seguida despedaçar um grande número deles, enquanto dizes que tu, também, nada mais serás que esse cão [...] Toma cuidado, a noite se aproxima, e estás aí desde o amanhecer [...] Lava tuas mãos, retoma o caminho que leva até onde dormes... Quem será aquele, lá longe no horizonte, que ousa aproximar-se de mim sem medo? Ei-lo que vem aos poucos, de uma maneira diversa da do furacão; [...] Seus cabelos brincam com a brisa e parecem vivos [...] Como é belo! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 103-104).

A linguagem de Lautréamont levada ao infinito, torna-se sem limites. A transgressão tem o poder de afirmar esse ser ilimitado, que é o personagem Maldoror com sua boca cheia de folhas de beladona, deixou escapar o segundo canto e logo é visto pela moral, dirigindo-se “com um passo firme e reto, para os recantos obscuros e as fibras secretas das consciências”. É na ultrapassagem do limite, este, dentro da lei, que a transgressão tem o seu papel, ou seja, o de derrubar limite e lei e quando tombados, são transpostos, dando origem a um novo limite e a uma nova lei, por isso o movimento da transgressão não cessa, recomeçando infinitamente. A partir disto, pode-se afirmar que a linguagem nos *Cantos de Maldoror* é transgressiva, ela não cessa, está sempre recomeçando, quebra um limite para logo gerar outro movimento transgressor, através de uma ação violenta ou bestial;

Agarro a pena que vai construir o segundo canto... instrumento arrancado às asas de alguma águia real vermelha! [...] Chove... Chove sempre... Como chove!... O relâmpago explodiu... Abateu sobre minha janela entreaberta, e estendeu-me no assoalho, atingindo na testa. Pobre rapaz! [...] Nada tenho a agradecer o Todo Poderoso, por sua notável destreza; ele enviou o raio de modo a cortar precisamente meu rosto em dois [...] Vamos, Sultão, com tua língua, livra-me desse sangue que suja o assoalho.[...] Ninguém acreditaria à primeira vista, que Maldoror contivesse tanto sangue em suas artérias; pois em seu rosto apenas brilham os reflexos de cadáver. Mas, enfim, é isso. Talvez tenha sido quase todo o sangue que seu corpo pudesse conter, é provável que não tenha sobrado muito. Basta, basta, cão ávido; deixa o assoalho como está; tens a barriga cheia. Não deves continuar a beber [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 109-110)

Nas experiências literárias radicais com a linguagem, esta nos leva a uma

espécie de murmúrio, de uma não linguagem, uma linguagem quase sem sentido. Como por exemplo, no poema de Mallarmé<sup>34</sup>; *O acaso*:

Cai  
a pluma  
rítmico suspense do sinistro  
nas espumas primordiais  
de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo fenevido  
pela neutralidade idêntica do abismo.

Também em *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont, presenciamos uma linguagem transgressiva, subversiva e louca, que para Bataille (1998, p.15) sufoca nos seus limites, entretanto nessa transgressão há uma vontade de ruptura com o mundo para melhor abraçar a vida na sua plenitude e descobrir, na criação artística, o que a realidade recusa. Cabe a literatura confrontar o jogo da transgressão e do limite, daí, vem o papel da literatura, o de jamais ordenar e concluir; “A literatura é mesmo um perigo como a transgressão moral. Sendo inorgânica, é irresponsável. Nada assenta sobre ela. Pode dizer tudo” (BATAILLE, 1998, p.18). No segundo Canto, décima estrofe dos *Cantos de Maldoror*,

Vós me destes a lógica, que é como a própria alma de vossos ensinamentos, cheia de sabedoria; com seus silogismos, cujo labirinto complicado nem por isso deixa de ser compreensível para mim, minha inteligência sentiu duplicarem suas forças audaciosas. Com a ajuda deste auxiliar terrível descobri na humanidade, ao nadar rumo às profundezas, diante do arrecife do ódio, a maldade negra e horripilante que vegetava em meio a miasmas deletérios, admirando seu umbigo. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 135).

Uma linguagem multifacetada de sentidos e sem nenhum sentido. Percebemos que neste trecho há um pouco de literatura, filosofia, biologia e um pessimismo. Quando se lê algo radical, que não faz sentido, algo como, *Os Cantos de Maldoror*, tem-se a sensação de que a linguagem foi além, extrapolou os sentidos, subverteu a ordem lógica de pensamento, sendo uma nova possibilidade de se pensar a literatura. Desta forma, a poesia dos *Cantos*, por ser radical, experimenta o poder da linguagem transgressora, que faz com as palavras coisas

---

<sup>34</sup> Stéphane Mallarmé (1842-1898), Poeta francês, importante nome do simbolismo na poesia francesa. Influenciado por Charles Baudelaire.

inimagináveis, impossíveis. Observa-se a seguir trechos da obra, onde personagens, criaturas inumanas e poliformes praticam ações que não se subordinam ao rigor da razão, excedendo os limites da lei e da ordem. Nota-se nas transcrições selecionadas uma linguagem que não cessa de transgredir, de desmoronar em seu próprio espaço, carregada de vários significados e formas;

[...] o pedregulho, de olhar sombrio, vê dois seres passarem à luz do relâmpago, um atrás do outro; e, enxugando uma furtiva lágrima de compaixão, que escorre de sua pálpebra gelada, exclama: “Está certo, ele o merece; é a pura justiça”. Após ter dito isso, recoloca-se em sua atitude arredia, e continua a olhar, com um tremor nervoso, a caça ao homem, e os grandes lábios de vagina da sombra, de onde escorrem, sem parar, como um rio, imensos espermatozoides tenebrosos que tomam impulso no éter lúgubre, escondendo, com o vasto desdobrar-se das suas asas de morcego, a natureza inteira, e as legiões solitárias de polvos, abatidos diante do aspecto dessas fulgurações surdas e inexprimíveis [...] e o fantasma lança pela boca torrentes de fogo sobre o dorso calcinado do antílope humano [...] Como queres que as carnes da minha inocência fervam na caldeira, se mal ouço gritos muito frágeis e confusos, que, para mim, são apenas gemidos do vento que passa por cima das nossas cabeças? É impossível que um escorpião tenha fixado sua residência e suas pinças aguçadas no fundo da minha órbita esquartejada; acredito, antes, que sejam tenazes vigorosas, a triturar os nervos óticos [...] o sangue, a encher a caldeira, foi extraído das minhas veias [...] durante o sono da última noite. [...] Fazia tempo que eu jazia no chão. Não tendo forças para me erguer sobre a minha raiz que ardia, não fui capaz de ver o que fizeram [...] frangalhos de carne caíram aos pés da cama, e vieram parar ao meu lado [...] as garras do meu dono os haviam arrancado dos ombros do adolescente [...] Estava literalmente esfolado, dos pés à cabeça; arrastava, pelas pedras do assoalho, sua própria pele virada do avesso [...] as galinhas e os galos se afastavam respeitosa, apesar da sua fome, desse longo rastro de sangue sobre a terra encharcada [...] E eu me perguntava quem poderia ser seu dono! [...] as freiras, vendo-o levantar vôo pelos ares, com asas que até então havia escondida sob seu manto de esmeralda, voltaram, em silêncio, para baixo da tampa da sepultura. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 152, 153, 163, 177, 178)

Neste outro exemplo, retirado do livro *História do Olho* de Georges Bataille, observa-se que duas cenas são descritas ao mesmo tempo, são ações que subvertem o sentido do leitor, causando estranhamento. Ao mesmo tempo em que a tourada chega ao seu ápice, o touro vence e o olho do toureador fica dependurado. No mesmo instante, a protagonista Simone diverte-se com dois colhões de um touro oferecidos pelo seu amante, um ela come e o outro ela penetra em sua vagina.

Temos violência, morte e perversão, em uma linguagem que extrapola limites.

Mas, no assento destinado à minha amiga, encontravam-se, sobre um prato, dois colhões nus; aquelas glândulas, do tamanho e da forma de um ovo, eram de uma brancura carminada, salpicada de sangue, análoga a do globo ocular (...) – Aí estão os colhões crus – disse Sir Edmond a Simone com um leve sotaque inglês. (...) Aquilo que se seguiu aconteceu sem transição e, aparentemente, sem qualquer conexão, o que não significa que as coisas não estivessem ligadas – mas eu as acompanhei como um ausente. Em poucos instantes, estarecido, vi Simone morder um dos colhões, Granero avançar e apresentar ao touro a capa vermelha; depois Simone, com o sangue subindo a cabeça, num momento de densa obscenidade, desnudar a vulva onde entrou o outro colhão; Granero foi derrubado e aciado contra a cerca, na qual os chifres do touro desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone. Tendo-se erguido da laje de pedra, cambaleou e caiu, o sol a cegava, ela sangrava pelo nariz. Alguns homens se precipitaram e agarraram Granero. A multidão que abarrotava a arena estava toda de pé. O olho direito do cadáver, dependurado. (BATAILLE, 2015, p. 58-59)

A linguagem transgressora mostra o vazio que teria sido deixado pela morte do sujeito, esta é a tese central do livro *As Palavras e as Coisas*<sup>35</sup>, a construção do homem e sua morte. O vazio são as experiências radicais da literatura, mais especificamente a transgressiva que indica outras formas e conseqüentemente apontam para além da ideia de sujeito. Considera-se que neste espaço vazio, desocupado pelo desaparecimento do sujeito, uma possibilidade de vislumbrar e projetar novos saberes de pensamento na linguagem da literatura e também em sua escrita literária instaurando uma experiência que falasse por si mesma, e produzisse a partir dela uma forma subversiva de pensamento que seria aberta pelo jogo da linguagem.

Ao invés do sujeito dar sentidos às palavras, as palavras reproduzem sentidos nelas mesmas através de um jogo que a própria linguagem estabelecerá. Na literatura tradicional, a função do escritor em sua obra literária, era a de expressar, digamos, sua interioridade através de uma escrita. Na modernidade, ao invés disso, a ideia seria de alguém que produz jogos e constructos linguísticos que faz com que a linguagem fale por si mesma. Então, a figura do autor se apaga na produção

---

<sup>35</sup> FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007



textual porque não importa quem escreveu senão o jogo e a experiência de linguagem que são instauradas. O que atrai em Foucault é a *literatura de recusa*, cuja função é “desrespeitar” as regras da linguagem e fabricar algo onde à primeira vista nos parece impossível de ser pensado. É uma literatura não conformista, por assim dizer, não domesticada. Ela é um insulto à instituição dos costumes e da ordem, uma experiência a qual enfrenta os limites que a linguagem institucionalizada nos impõe, por isso é uma literatura que enfrenta e recusa determinações. Observa-se nos *Cantos de Maldoror*, a literatura de recusa cuja linguagem, além de subverter e transgredir as ações do protagonista, não sujeita-se à ordem do plano narrativo, nem do tempo e nem do espaço, e a estilística está voltada aos excessos de vocabulário e termos científicos, imagens surreais de animais, metamorfoses e fluxos de consciência, distinções que não constituíam a literatura na época clássica<sup>36</sup>, reduzida à discurso que apenas representava.

Na medida que é transgredido o domínio da razão ou da linguagem, qualquer forma é válida e tudo pode ser dito. Então, a linguagem se rompe com os nossos critérios de ordem instituída, não é mais um sujeito quem diz, é uma linguagem autônoma, a qual se confere uma liberdade, que fala por si mesma. Transgredida, ela é arremessada para o exterior e é nesse jogo que a poética nos *Cantos* se torna pura exterioridade, o sujeito é suprimido e o que existe é a própria linguagem enquanto linguagem, uma vez que o vazio a circunda, tanto no instante anterior quanto posterior ao seu discurso. Neste espaço de "pura linguagem" não há lugar para o estabelecimento de algo que não seja ela mesma. Não remete nem a um sujeito e nem a um objeto, ela é pura, indefinida e só fala de si mesma;

Desventurada bola! Não a fizeste rolar o bastante? Tua vingança ainda não está saciada; e já essa mulher, cujas pernas e braços amarrastes, com colares de pérolas, de modo a construir um poliedro amorfo, para arrastá-la, com teus tarsos, pelas ribanceiras e caminhos, sobre os espinheiros e as pedras (deixa que me aproxime para ver se ainda é ela!), viu seus ossos sulcarem de feridas, seus membros se polirem [...] o abutre dos cordeiros e o bufo da Virgínia, conduzidos insensivelmente pelas peripécias da sua luta, haviam se aproximado de nós [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 221-222)

O que temos que tentar fazer nas leituras destas obras, como *Os Cantos de*

---

<sup>36</sup> Michel Foucault. *A grande estrangeira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

*Maldoror* é detectar o jogo da linguagem que está se realizando ali. O significado não importa, senão a engenharia e a construção da obra, pois não deve ser pensada como comunicação de um sentido, mas em seu próprio ser, tal como faz a literatura no que ela tem de mais radical. Nos *Cantos*, configura-se uma literatura transgressiva, surreal que faz uso de múltiplas ferramentas: pastiche, paráfrase, parodia, plágio, imitação, colagem e animalidade. A combinação resulta em uma monstruosa produção literária da modernidade. Dessa forma, Bachelard afirma que apenas três poetas, na segunda metade do século XIX, haviam “fundado escolas sem o saber”: Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud. São escolas que não se enquadram no sistema tradicional. Esses poetas considerados, “excêntricos, deslocados no tempo e no espaço, *malditos*, loucos” (TERNES, 2014, p. 71) criaram através de suas obras, uma nova maneira de pensar a linguagem e a literatura. Contudo, a literatura é considerada por Foucault como um acontecimento recente da linguagem, pois, no século XIX, as pessoas falavam e escreviam para tornarem-se livres daquele mundo real, o qual se sentiam aprisionadas. Já no século XX, escreve-se para se fazer a experiência e avaliar a extensão de uma liberdade que não existe mais senão nas palavras, mas que aí se fez fúria. Então a palavra literária surge e a sua escrita é máquina de guerra. O sujeito se apaga e a palavra vai falar.

Em Bruxelas, ano de 1964, Foucault faz uma conferência a respeito do tema “Linguagem e Literatura”, analisa sob um ponto de vista de uma triangulação que diferencia linguagem, obra e literatura, dessa forma, situa a experiência moderna da literatura no período que vai do final do século XVIII ao início do século XIX. Nessa direção, questiona-se “o que é literatura?” e Foucault responde: “essa pergunta é muito recente; ela é pouca coisa mais velha que nós” (2016, p. 77). É a partir de Mallarmé que a literatura se apresenta e formula-se. Paradoxal e simultaneamente;

A literatura não tem idade, não tem mais cronologia ou estado civil que a própria linguagem humana. Contudo, não estou tão certo de que a literatura seja tão antiga quanto se costuma dizer. É claro que alguma coisa existe, que retrospectivamente costumamos chamar de “a literatura” (FOUCAULT, 2016, p. 78).

Contudo, a “literatura” considerada neste espaço moderno não carrega a mesma designação antiga. Em relação a pergunta “o que é literatura?”, Foucault afirma haver três termos a serem esclarecidos para que possamos entendê-la.

Primeiro, a linguagem, é o murmúrio de tudo aquilo que é pronunciado e ao mesmo tempo é um sistema transparente que faz com que falamos e sejamos compreendidos. São as falas acumuladas na história e o próprio sistema da língua. Em segundo lugar, as obras, definidas como “uma coisa estranha no interior da linguagem”. Designadas por configuração da linguagem, a qual permanece sobre ela mesma, imobilizando-se e constituindo um espaço próprio. Mantém nesse espaço o fluxo do murmúrio que torna densa a transparência dos signos e das palavras e estabelece um certo volume sombrio, enigmático. O terceiro termo, é a literatura que não é propriamente nem linguagem e nem obra. Assim, conclui-se que a literatura não é a forma geral de toda obra de linguagem, também não é o lugar universal onde se situa a obra de linguagem, ela é o vértice de um triângulo, pelo qual passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem. Para Michel Foucault é essa a designação de ‘literatura’.

Nota-se no primeiro Canto, primeira estrofe, a apresentação da obra ao leitor, invocação aos céus, recomendações de como lê-la e em seguida, Lautréamont apresenta o vértice de seu triângulo, a literatura dos Cantos;

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 vem a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo [...] dirige teus calcanhares para trás e não para frente [...] ou melhor como um ângulo a perder de vista de grou [...] O mais velho dos grou que forma, solitário, a vanguarda, sacode a cabeça como uma pessoa sensata, conseqüentemente também o seu bico, que ele faz estalar [...] enquanto seu velho pescoço, desguarnecido de plumas e contemporâneo de três gerações de grou, se agita em ondulações irritadas que pressagiam a tempestade cada vez mais próxima [...] (pois é com o privilégio de mostrar a plumas de sua cauda aos demais grou, inferiores em inteligência), com seu grito vigilante de melancólica sentinela, para rechazar o inimigo comum, desvia com flexibilidade a ponta da figura geométrica (talvez um triângulo, mas não se vê o terceiro lado formado no espaço por essas curiosas aves migratórias), ora a bombordo, ora a estibordo, como um habilidoso capitão; e, manobrando com asas que não parecem maiores que as de um pardal, por não ser bobo, segue então por um outro caminho filosófico e mais seguro. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 73-74)

No século XVII, observa-se simplesmente a familiaridade que alguém podia ter com as obras de linguagem, por assim dizer. A literatura na época clássica era apenas uma questão de memória, de familiaridade, de saber, era um caso de recepção passiva. A relação entre linguagem e a obra que passa pela literatura, deixou de ser, a partir de certo momento, uma relação passiva de saber e de memória. Tornou-se uma relação ativa, prática, e por isso mesmo uma relação obscura e profunda entre a obra e a linguagem. É a hora de se fazer a obra e a sua própria linguagem; ou ainda, a conexão entre a linguagem no momento de sua transformação e a obra que ela está se transformando, ou seja, a associação entre a obra no momento de sua gestação e a própria linguagem. Esse momento em que a literatura se tornou o terceiro termo ativo no triângulo, é obviamente o início do século XIX, ou o fim do século XVIII;

O século XVIII se desvia de nós, encerra em si e leva consigo alguma coisa que nos escapa agora, mas que, decerto, resta a pensar se queremos pensar o que é literatura. [...] a inquietação reflexiva sobre o que é literatura se introduziu bastante tarde, e, de algum modo, na rarefação, no esgotamento da obra; no momento em que, por razões puramente históricas, a literatura não foi capaz de fornecer a si mesma outro objeto que não ela própria. [...] A literatura não é o fato de uma linguagem se transformar em obra, tampouco é o fato de uma obra ser fabricada com a linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem, diferente da obra, um terceiro ponto que é exterior a reta que vai de uma a outra e que por isso mesmo desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a pergunta “o que é literatura?” (FOUCAULT, 2016, p. 80).

A literatura é linguagem, um texto feito de palavras, contudo suficientemente escolhidas e arranjadas que, através delas, passa algo que é indizível. Mas é exatamente ao contrário, para Foucault (2016, p. 81), a literatura não é produzida de algo inarrável, contudo se aproxima no sentido exato do termo, “fábula”. Se ela é feita de fábula, significa que as palavras devem e podem ser ditas, entretanto, a linguagem será de ausência, de assassinato, de desdobramento e de simulacro, e é desse modo que um discurso sobre a literatura é possível;

Um discurso diferente dessas alusões - marteladas há centenas de anos – ao silêncio, ao segredo, ao indizível, às modulações do coração. Enfim a todos esses prestígios da individualidade, onde, até hoje, a crítica esconde sua inconsistência (FOUCAULT, 2000, p. 141).

Segundo Foucault, a literatura é uma distância aberta no interior da linguagem, ininterruptamente percorrida e jamais protegida. Uma linguagem que flutua e hesita sobre si mesma. Ele considera que, na modernidade, a literatura é um contra discurso no sentido do que compensa a forma significante, o funcionamento significativo da linguagem. Isso quer dizer que, a literatura é o que contesta o estatuto da linguagem tal como ela existia na época clássica limitada a discurso, o seu caráter representativo, no qual uma representação, ligada a outra e representando em si própria essa ligação, é identificada ao signo. Referindo-se ao ser da linguagem, nos textos sobre literatura, Foucault apresenta a alternativa de pensar a linguagem não como comunicação de sentido, contudo em seu próprio ser, como faz a literatura no que ela tem de mais radical. Nesse sentido, o filósofo pensa a literatura como experiência. A experiência literária como anônima e autônoma da linguagem, ultrapassa a oposição entre interioridade e exterioridade, entre sujeito e objeto, isto é, pela experiência da própria obra, ou pela própria obra como experiência. Para ele, a linguagem literária é linguagem pura, que só fala de si mesma, que não expressa nenhuma realidade preexistente.

Cada novo ato literário, seja o de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud, de Lautréamont e dos surrealistas, implica em quatro recusas, negações, ou melhor, quatro assassinatos. Primeiro recusa-se a literatura dos outros; segundo, recusa-se aos outros o próprio direito de fazer literatura; terceiro, recusa-se a si mesmo ou contesta-se a si mesmo o direito de fazer literatura, e finalmente, recusa-se a fazer ou a dizer outra coisa no uso da linguagem literária que não seja o assassinato sistemático, consumado, da literatura. Então, Foucault afirma que a partir do século XIX, todo ato literário se dá e toma consciência de si mesmo como transgressão dessa essência pura e inacessível que seria a literatura. Para Foucault, a obra só existe quando todas as palavras são viradas para essa literatura, por assim dizer, são acesas por ela, dessa forma, a obra só existirá porque a literatura é ao mesmo tempo conjurada e profanada, e com isso sustentará cada uma dessas palavras, desde a primeira que foi escrita sobre a página branca da obra.

No sentido dessas duas noções, o da profanação e o do signo, é permitido pensar junto com Foucault, a existência de duas 'figuras exemplares e paradigmáticas' que definem o que é literatura, duas figuras estranhas entre si, mas que, ainda assim, pertencem uma a outra. Uma é a transgressão, isto é, a 'palavra transgressiva' e a outra é a figura de todas essas palavras que determinam e fazem

signo para a literatura. Em suma, temos o que Foucault assinala de ‘Palavra de transgressão’ e ‘repetição contínua da biblioteca’. O sentido da primeira é a questão do interdito, do proibido, da linguagem do limite, onde tem-se a figura do escritor enclausurado e a outra é o oposto, representa o ‘espaço dos livros’ que se aglomeram e se encostam entre si. Por esse viés, Foucault enfatiza que Sade foi o primeiro a proferir, no fim do século XVIII, a ‘palavra de transgressão’, pois a sua obra, em um só tempo busca e torna possível a questão da palavra transgressiva, desse modo, “a obra de Sade, sem dúvida alguma, é o limiar histórico da literatura” (FOUCAULT, 2016, p. 87).

Em razão de possuir essa linguagem profanadora, a obra de Sade é considerada por Foucault um verdadeiro *pastiche*, ou seja, está voltada para alguma coisa que já foi dita antes dele, quer por filósofos do século XVIII, quer por Rousseau. Sade faz de suas obras um pastiche grotesco, verdadeiramente profanador, como por exemplo de uma cena de um romance qualquer do século XVIII, daí, Foucault indica que para entender isso basta pesquisar os nomes de seus personagens para encontrar exatamente de quem Sade quis fazer o pastiche profanador. Para Foucault (2016, p. 87),

Sade teve a pretensão, de ser o apagamento de toda a filosofia, de toda a literatura, de toda a linguagem que o precederam, e o apagamento de toda essa literatura na transgressão de uma Palavra que profanaria a página tornada assim novamente branca.

Desta forma, a obra de Sade se reduz unicamente à palavra de transgressão, sem dúvida, apaga toda a palavra já escrita e a partir disso abre um espaço vazio, sob a qual a literatura moderna vai ter o seu espaço. É necessário ressaltar que nos *Cantos de Maldoror*, Lautréamont também faz pastiche de trechos de obras de outros autores e valendo-se da palavra de transgressão “apaga” toda a linguagem e toda a literatura existente anteriormente. Como exemplo de pastiche, observa-se no primeiro Canto, décima primeira estrofe, *O pai lê um livro...*, a cena em que uma criança é morta diante dos pais, o trecho a seguir é representado através de falas, tal qual numa peça de teatro. Este episódio dos *Cantos*, se equipara ao de Goethe, *O Rei dos Elfos*, contudo, o gênio mau da floresta de Lautréamont é Maldoror e não o Rei dos Elfos.

MALDOROR (*apresenta-se à porta de entrada e contempla por alguns instantes o quadro que se oferece a seus olhos*) – Que significa este espetáculo? Há muita gente menos feliz que esses aí. Que raciocínio fazem para amar a existência? Afasta-te, Maldoror, deste lar aprazível; teu lugar não é aqui. (*Retira-se*) A MÃE- Não entendo como isto é possível; mas sinto que as faculdades humanas travam combates em meu coração. Minha alma está inquieta [...] a atmosfera está pesada. O PAI- Mulher, sinto as mesmas impressões [...] O MENINO- Mãe, mal consigo respirar [...] A MÃE- Como estás pálido [...] UMA VOZ – Anjo radioso, vem a mim; passearás nos campos, do amanhecer até a noite; não trabalharás [...] O MENINO- Mãe, olha estas garras; tenho medo delas [...] Então não queres te retirar, espírito malvado? Mãe, ele me estrangula... Pai, socorre-me.... Não posso mais respirar.... Vossa benção! (LAUTRÉAMONT, p.93-95-96-97)

Considera-se que Lautréamont tenha lido e investigado o poema narrativo do alemão, Johann Wolfgang von Goethe, plagiando-o depois e adulterando algumas passagens. A seguir o poema, O rei dos Elfos:

Noite adentro um bom homem galopa ligeiro;  
 Traz o filho na sela e rasga o nevoeiro.  
 Com seu amor paterno ele envolve o filhinho,  
 Que vai salvo da queda e do frio do caminho.  
 – Mas que olhar assustado; no que estás pensando?  
 – No rei dos elfos, lá de cima me espreitando.  
 – Na copa dos carvalhos, de manto e coroa?  
 Não é nada, querido; é uma nuvem que voa!  
 “Garotinho bonito, não queres brincar?  
 Pois então vem comigo, tu vais adorar;  
 Eu te levo a uma praia coberta com flores,  
 Minha mãe tem vestidos de todas as cores”.  
 – Papai, então não ouves? Tenho muito medo  
 Do que me diz o rei dos elfos em segredo...  
 – Não te aflige, filhinho, o teu peito sossega:  
 Isso são folhas secas, que o vento carrega.  
 [...]  
 “Eu te amo, o teu rosto formoso me encanta;  
 Se não quiseres, vens à força – não adianta”!  
 – O rei dos elfos está vindo me buscar...  
 Ai, socorro, papai, ele quer me agarrar!  
 O cavalo ele apressa, e o pior ele teme,  
 Abraçando em seu peito o menino que geme;  
 Chega em casa aflito, em tremores – absorto.  
 Nos braços já sem força, traz o filho morto.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Do original: Der Erlkönig (1782), Tradução de Jonathas Duarte.

Sobre a questão do escrever para apagar-se, Philippe Artières<sup>38</sup> (2016, p. 27) relata que Foucault escrevia para não ter mais rosto, ou seja, escrevia para se apagar, essa característica também é notável em Isidore Ducasse que nos *Os Cantos de Maldoror*, escreveu a obra, mas quem a assinou foi o seu pseudônimo Lautréamont, *L'autre – o outro*. Portanto, Maldoror, o personagem da narrativa é o alter ego do seu criador, ou seja, Lautréamont. Assim, o escritor dos Cantos, escreve para se apagar enquanto sujeito e da mesma maneira escreve subversivamente para apagar toda a linguagem de obras e literatura anteriores. Para Michel Foucault (2016, p. 34) a linguagem é um universo livre, sem barreiras, sem instruções prévias, sem fronteiras e sem limite.

Além de Foucault possuir uma escrita de filósofo, ele também possui uma escrita literária, “não apenas a escrita discursiva, mas também a escrita literária” (2016, p. 35). A escrita para Foucault se posiciona verticalmente, a partir de si mesma, não tanto para dizer, para mostrar ou para ensinar alguma coisa, mas para estar ali. Daí a folha de papel para o filósofo representa “o corpo dos outros” e com a sua escrita ele afirma percorrer o corpo dos outros, faz incisões, levanta as peles, tenta descobrir os variados órgãos e sistemas;

Escrever para fazer reviver, escrever para reencontrar o segredo da vida, escrever para atualizar essa palavra viva que é ao mesmo tempo a dos homens e provavelmente, a de Deus – me é profundamente estranho. Para mim, a palavra só começa após a morte, só uma vez estabelecida essa ruptura. A escrita é para mim à deriva do pós-morte, e não a marcha rumo a vida. Talvez seja isso o que torna minha forma de linguagem profundamente anticristã. (FOUCAULT, 2016, p. 47)

Escrever é bem diferente de falar. Escreve-se também para não ter mais rosto, para se fugir de si mesmo sob sua própria escrita, desse modo, Ducasse escreveu, se apagou e fugiu de si mesmo quando assinou “Lautréamont” nos *Cantos de Maldoror*.

A *experiência moderna da literatura* configura-se na questão da transgressão e da morte, com isso a palavra escrita só tem sentido quando o sujeito está “morto”. A transgressão e a morte do sujeito são duas grandes categorias da literatura

---

<sup>38</sup> Philippe Artières. Fazer a experiência da fala. In: *O Belo Perigo* conversa com Claude Bonnefoy. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.



contemporânea. De acordo com Foucault (2016), essas duas categorias; a da transgressão e da morte, em outras palavras, a do interdito e da biblioteca, distribuem mais ou menos aquilo que pode ser chamado do próprio espaço da literatura. Então, a literatura, a obra literária, não surge de uma espécie de brancura de antes da linguagem, mas segundo Foucault vem da “repetição contínua da biblioteca, da impureza já mortífera da palavra, e é a partir desse momento que a linguagem realmente nos faz signo e faz signo ao mesmo tempo para a literatura” (2016, p. 89).

A obra de linguagem faz signo para a literatura, isso significa que a obra requer a literatura, então, a literatura dará garantias à linguagem e para si mesma que aquele objeto é literatura. Os signos aos quais cada palavra e cada frase indica, pertencem à literatura, e a crítica recente designa de escrita. A escrita representa um modelo concreto da literatura. Ela captura a sua essência, entretanto a escrita proporciona à literatura sua imagem visível e real. Desse modo, toda obra não diz apenas o enredo, a história, a fábula, entretanto o que é literatura. A obra não estabelece o que é literatura no espaço do conteúdo e da retórica, ela o diz em sua unidade, nos dois contextos. Para Foucault “essa unidade é assinalada precisamente pelo fato de que a retórica, no fim do século XVIII, desapareceu” (2016, p. 90). Então, se a retórica desaparece, isso implica que a literatura está encarregada de definir os signos e os jogos por meio dos quais ela vai tornar-se – literatura. A partir do momento em que a literatura assume esse compromisso, ela não terá por obrigação contar alguma coisa e logo em seguida incluir signos manifestos e concretos. Ela terá por tarefa apresentar uma linguagem única, porém, uma “linguagem duplicada”, que de acordo com Foucault (2016, p. 90),

Já que, ao mesmo tempo que conta uma história, que conta alguma coisa, deverá, a cada instante, mostrar e tornar visível o que a literatura é, o que a linguagem da literatura é, já que a retórica desapareceu, ela que era outrora encarregada de dizer o que uma bela linguagem devia ser.

É exatamente isso que se observa na obra *Os Cantos de Maldoror*, além da morte do sujeito, do apagamento da escrita, Lautréamont desenvolve na sua linguagem a fórmula por ele utilizada; a metalinguagem, a paródia, a profanação, a transgressão, e o plágio;

Para construir mecanicamente o miolo de um conto soporífero, não basta dissecar besteiras, e embrutecer pesadamente, em doses renovadas, a inteligência do leitor, de modo a deixar suas faculdades paralíticas pelo resto da sua vida, pela infalível lei do cansaço; é preciso, além disso, com um bom fluido magnético, deixa-lo engenhosamente na impossibilidade sonâmbula de mexer-se, obrigando-o a apagar seus olhos, contra sua natureza, pela fixidez dos vossos. Quero dizer, não para me tornar mais compreensível, mas somente para desenvolver meu pensamento que, ao mesmo tempo, interessa e enerva [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 274)

Com estes ingredientes, sobretudo o caos, a violência, agressão e animalidade, percebe-se que a violenta construção desta obra se constituiu a partir de um recente acontecimento da linguagem. De acordo com Roberto Machado (2000, p. 115), o ser da linguagem da literatura moderna é também elisão do sujeito, da alma, da interioridade, da consciência, do vivido, da reflexão, da dialética, do tempo e da memória. No momento em que a linguagem escapa da representação clássica e é tematizada como significação na modernidade, a palavra literária se desenvolve, se desdobra e se reduplica a partir de si mesma, não como interiorização, psicologização; mas como exteriorização, passagem para fora, afastamento, distanciamento, diferenciação, fratura, dispersão com relação ao sujeito, que ela apaga, anula, exclui, despossui, fazendo aparecer um espaço vazio: o espaço de uma linguagem neutra, anônima. Desse modo, o aparecimento ou reaparecimento do ser da linguagem é o desaparecimento do sujeito. Em *As palavras e as coisas*,

A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário. (FOUCAULT, 2007, p. 421)

Enquanto Nietzsche aproxima a tarefa filosófica de uma reflexão sobre a linguagem, Mallarmé retribui àquela abordagem empenhando-se em encerrar o discurso na consistência da própria palavra. Estas são ideias que acompanham Foucault em seu estudo sobre a literatura. Nos Cantos, o ser da linguagem é pura exterioridade, pois as palavras se distanciam, se fraturam, se dispersam com relação ao sujeito e na obra lautreamontiana, elas possuem força e atacam com os impulsos vitais provenientes da animalidade dos seres, desta forma, jogam incisivamente com

a impossibilidade do limite;

[...] Depois que o cliente havia ido embora, uma mulher toda nua saía por sua vez, da mesma maneira, e se dirigia ao mesmo balde. Então, os galos e as galinhas acorriam em multidão dos diversos pontos do pátio, atraídos pelo odor seminal, jogavam-na no chão, a pesar de seus esforços vigorosos, pisoteavam a superfície do seu corpo como se fosse um montão de esterco, e retalhavam a bicadas, até que saísse sangue, os lábios flácidos da sua vagina inchada. As galinhas e os galos com as suas vísceras saciadas, voltavam a ciscar na relva do pátio [...] (LAUTREÁMONT, 2005, p.174)

No artigo em homenagem a Blanchot<sup>39</sup>, a linguagem é considerada pura exterioridade, não é falada por ninguém, o sujeito só desenha nela uma dobra gramatical. É o pensamento que se mantém no exterior da subjetividade e experimentando a linguagem como ser. Foucault enaltece a literatura para assim pensar no espaço vazio do homem. Esse pensamento se retém no exterior da subjetividade e experimenta a linguagem de diversas maneiras. Nos *Cantos de Maldoror*, tem-se a noção da força, do ataque, é a linguagem da animalidade, decorrente de seus impulsos vitais. É o próprio ser da literatura originalmente fragmentada e fraturada, é violenta e agressiva e sendo transgressiva é linguagem literária;

A cada quinze anos, as gerações de piolhos que se alimentam do homem diminuem de forma notável, predizendo elas mesmas, infalivelmente, a época certa da sua completa destruição. Pois o homem, mais inteligente que seu inimigo, consegue vencê-lo. Então, com uma pá infernal que multiplica as minhas forças, extraio dessa mina inesgotável blocos de piolhos, grandes como montanhas, partos os a machadadas e os transporto durante as noites mais profundas as artérias da cidade (...) Havia um rabo de peixe que se remexia no fundo de um buraco, ao lado de uma bota velha. Não seria natural alguém perguntar: “Onde está o peixe? Só vejo o rabo que se remexe”. Pois bem, já que, precisamente, confessávamos implicitamente não avistar o peixe, é porque na verdade ele não estava lá [...] O caranguejo, pelo poder divino, deveria renascer de seus átomos dissolvidos. Retirou do poço o rabo de peixe, e prometeu prendê-lo de novo a seu corpo perdido [...] (LAUTREÁMONT, 2005, p. 131-275)

---

<sup>39</sup> Michel Foucault. O Pensamento do Exterior (“La pensée du dehors”). In: *Ditos & Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

A linguagem lautreamontiana nos *Cantos*, se constitui de uma força tão intensa que as palavras extravasam para espaços vazios, manchando, rasgando e cortando, assim os signos não possuem limites, são inesgotáveis em suas ações inimagináveis, são imensos blocos de piolhos que Maldoror transporta para a literatura de Lautréamont acontecer no século XX. De acordo com Michel Foucault (2016, p. 101), a literatura vivencia seu ser no livro, no entanto, ela não ampara o significado do livro. O livro na verdade não possui essência, a não ser aquilo que ele contém. Por isso a literatura é o simulacro do livro, ela faz como se fosse um livro, finge ser vários livros e daí ela só pode se realizar como profanação, agressão e violência contra a plasticidade superficial do livro, por isso a literatura é transgressão e possui uma linguagem transgressiva, mortal, repetitiva e redobrada, que é a linguagem do próprio livro.

Assim ocorre em *Os Cantos de Maldoror*, literatura que vivencia seu ser no livro, cuja linguagem experimenta a força e o ataque do seu bestiário. Este se realiza por meio da transgressão, agressão e violência. Desse modo, *Os Cantos* é um acontecimento da linguagem cuja literatura se assemelha a energia dos impulsos vitais da animalidade, pois tanto obra e literatura gritam, atacam, arranham, dilaceram, seduzem, e ao mesmo tempo que destroem, constroem. Tal como o fez Ducasse - Lautréamont - Maldoror, desdobrados, metamorfoseados, elididos e apagados, seduziram para destruir, destruíram para seduzir e quando olharam para trás perceberam que criaram um objeto - uma obra de linguagem transgressiva que *canta* um acontecimento: a literatura.

## CAPÍTULO 2 O BESTIÁRIO, O DESAPARECIMENTO DO SER VIVO E O NASCIMENTO DA VIDA

O termo *bestiário* é referente a manuscritos medievais compostos por descrições detalhadas do mundo natural e essencialmente animal, também conhecidos por catálogos. Eles se inscreviam na ordem do inventário, com o intuito de designar uma série específica de animais reais e imaginários. Genericamente, representavam uma coleção literária e iconográfica de animais “inventados” ou existentes em um determinado autor ou período cultural.

Além de bestiários, ressalta-se no período medieval, os herbários, constituídos por listas de ervas, flores e plantas; havia também os lapidários, compilações de pedras e de fósseis. Por suas origens medievais, o termo “bestiário” deriva etimologicamente da palavra “besta”, que, de acordo com Maciel, em sua obra *Literatura e Animalidade*, está;

Completamente contaminada pela carga simbólica negativa que lhe foi conferida pela tradição judaico-cristã ao longo dos tempos, afinando-se, por extensão, com a noção de bestialidade - qualidade daquilo que é brutal, grosseiro, monstruoso e maligno. (MACIEL, 2016, p. 14).

Para a autora, o termo bestiário esvazia o animal de alma e reforça sua dimensão negativa marcando sua exclusão da sociedade dos chamados seres racionais. Neste esvaziamento de “alma”, os animais, dentro dos bestiários, eram apenas meras figuras representativas que preencheram as coletâneas catalogadas de informações, ilustrações e ensinamentos sobre o mundo animal.

Na Idade Média, o bestiário era: “popular, um gênero literário, seja em prosa ou em verso [...] Por possuir uma visão ‘poética do mundo’, os bestiários influenciaram fortemente no desenvolvimento da alegoria e do simbolismo no campo das artes, especialmente na Literatura”. (OLIVEIRA, p.1, 2008)

Os bestiários ou “catálogos”, foram elaborados por monges católicos, além de possuírem informações dos animais referentes ao aspecto, habitat, alimentação e relação com a natureza, também dispunham de uma mensagem de cunho moral. É importante destacar que os resultados desses manuscritos da Idade Média não eram de apenas um único autor. À medida que eram escritos, acrescentavam-se

novos animais, funcionando como um livro de notas de um naturalista, em permanente revisão. De acordo com Dário Freitas Junior, os seres catalogados nestas coletâneas,

Retratavam os animais, pássaros e peixes, desde os mais comuns e facilmente reconhecíveis, como o leão, o corvo e o golfinho, até os imaginários e fantásticos, como o unicórnio, a fênix e a sereia [...] As descrições nem sempre eram fruto de uma observação direta dos mesmos, mas sim de informações retiradas de outras obras, e as interpretações caracterizavam-se mais por seu aspecto ético e moral (FREITAS JUNIOR, 2008, p. 269).

Deste modo, o objetivo fundamental era expor o mundo natural, mais do que documentá-lo ou explicar seu funcionamento, obviamente proporcionar informações ao homem. Através do conhecimento da natureza e dos hábitos dos animais, poder-se-ia ver a humanidade refletida e aprender o caminho para a redenção. Cada criatura assumia assim uma mensagem de salvação. Por isso, era atribuído um significado místico, tendo como base as Sagradas Escrituras.

O imaginário dos bestiários medievais manifestou-se nos manuscritos que eram profusamente ilustrados, com a finalidade de fornecer pormenores adicionais aos animais, omitido, muitas vezes, pelo texto. Além disso, as criaturas dos bestiários serviam para ornamentar as catedrais daquele período, por meio de representações fantásticas, como as gárgulas, as quimeras e as criaturas reais, tais como aves e animais aquáticos.



**Figura 1-** Bestiário Medieval. *Leões enfrentados*. Colegiata de Cervatos, Cantabria.

Nos bestiários, os animais possuíam uma combinação: boi e raposa, carneiro e lobo, burro e urso, e as aves de rapina com répteis, como por exemplo: a serpente. Estes seres figuravam nos pórticos de igrejas e mosteiros, bem como nos antigos manuscritos, simbolizando as virtudes e os vícios humanos, associando-se a determinados personagens, episódios e dogmas bíblicos, como os sete pecados; por vezes, com o intuito de catequizar os analfabetos da época por meio de imagens.



**Figura 2** - Criaturas do catálogo medieval.

Por sua vez, os bestiários no período medieval, acabaram se tornando verdadeiras fábulas moralizantes. Eram, para Pedro Carlos Louzada Fonseca, uma espécie de,

Vertente da mentalidade religiosa medieval que, preocupada com a salvação da alma humana, podia dificilmente olhar além do horizonte a não ser através das lentes de Deus, as quais faziam transparecer na natureza [...] os seres vivos eram usados como exemplos de ensinamento e de edificação moral. (FONSECA, 2009, p. 109).

Todo o material fictício, fabuloso ou imaginário dos bestiários, se alargava para incluir criaturas anômalas ou mesmo perversidades da natureza, tais aspectos do estranho e do teratológico cumpriam no reino animal do cristianismo medieval - quer na condição de defeito de nascimentos individuais, quer no caso de raças monstruosas, humanas ou não - apenas uma função ideológica e doutrinária.

Através destas histórias contidas nos bestiários, retratando animais ou

humanos com aparência de monstros, designava-se que o poder divino podia interferir na ordem natural da existência das espécies viventes, aquelas criadas originalmente por Deus, a fim de demonstrar à humanidade, a consequência de seus atos alertando-a para algum desatino imoral praticado.

Desse modo, as variadas espécies de criaturas encontradas nestes bestiários, foram concebidas para representar exemplos e lições morais. Esses “ensinamentos” eram mostrados por meio de figuras retóricas, metafóricas, alegóricas e simbólicas relacionadas a aspectos da realidade física.

Com o passar dos tempos, os bestiários foram perdendo a sua função doutrinária, passando a dar mais relevo à observação e a experiência, além de sua grande importância na Literatura (fábulas e alegorias), na Arte (pintura e esculturas de criaturas) e no estudo dos vivos (enumeração e estudo de espécies). Nessa sociedade profundamente religiosa e mística, admitia-se que os animais eram apenas parte da criação divina. Por fim, os bestiários, adquiriram relativa independência estética e literária. De acordo com o pesquisador Pedro Carlos Louzada Fonseca,

Nessa direção, a realidade dos fatos naturais – consideradas, na tradição bestiária, como teleologia em função do tratamento de assuntos relacionados à moralística cristã -, passava a ser vista de maneira mais desinteressada. Situava-se mais próxima das vicissitudes e das nuances concretas e temporais da realidade secularmente perspectivada, numa direção característica da aproximação dos tempos modernos. (FONSECA, 2009, p. 115).

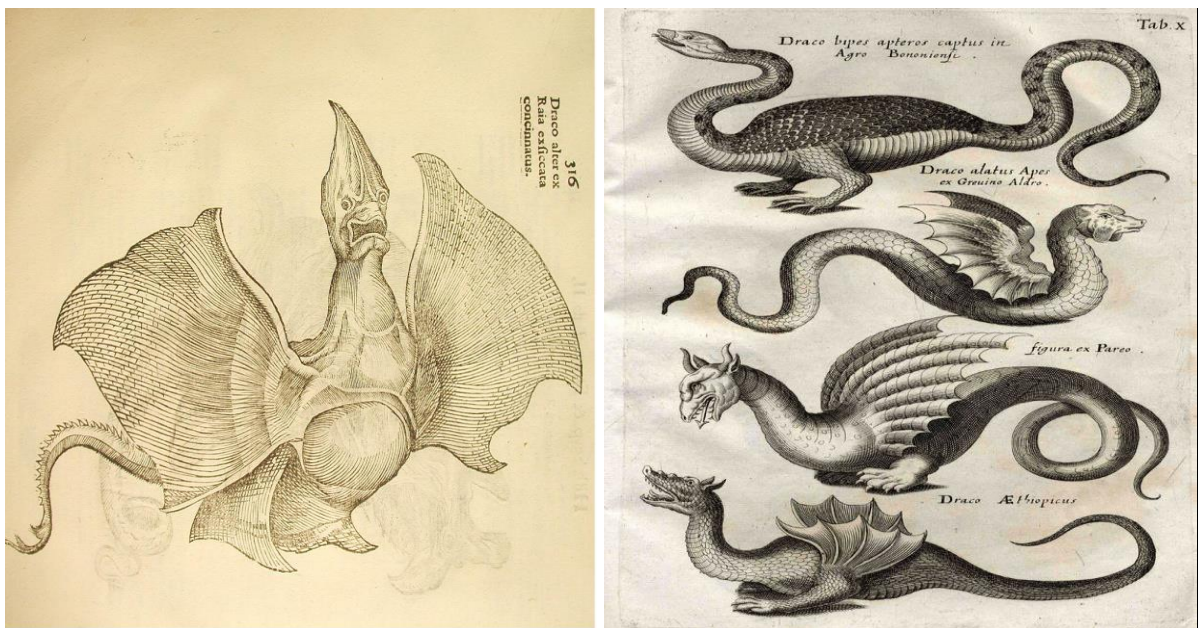
Diante das fábulas ou histórias fantasiosas presente nos bestiários, vale ressaltar a relação entre homem e animal, ou seja, a humanização encontrada nesses animais. Nos catálogos, tratam-se de como figuras antropomórficas, onde ações e comportamentos são criados pelo próprio homem, acerca de seus ideais e valores.

Nestas fábulas antropomorfizadas existia uma humanização, pois as criaturas integradas nos bestiários vistas como objetos ou coisas, deviam “falar”, demonstrar comportamentos racionais e morais. Havia uma lição de moralidade dentro da fábula, onde a figura do animal servia para alegorizar erros praticados pelos humanos. Daí os animais perderem sua verdadeira essência animal, e passarem a representar aquela ditada pelo homem.

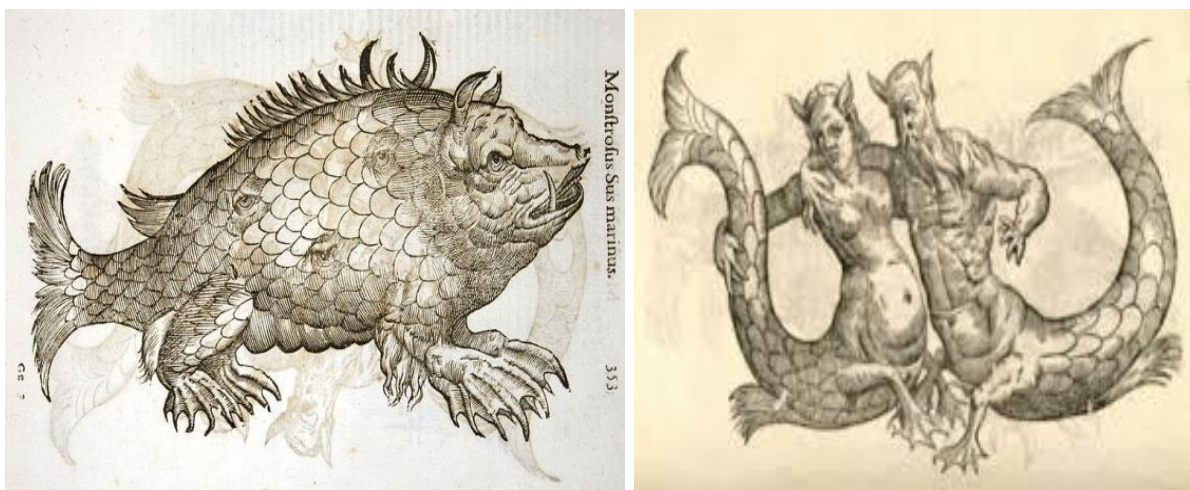


No Renascimento não houve mudanças significativas dessa configuração, pois com a retração do aspecto religioso (judaico-cristão), valorizou-se, naquele momento, a ordem natural fantástica.

Observamos que as figuras fantásticas do bestiário de Ulisse Aldrovandi são intensas e estranhas: monstros, dragões e quimeras; naturais e mitológicos, além do excesso de “legenda – coisas para ler”, possuem uma grande força visual. Aldrovandi recolheu grande parte das “histórias” dessas criaturas monstruosas, humanas ou animais. Com tal força de exagero e distorção de suas descrições, que gerou uma enciclopédia do imaginário e do fantástico.



**Figuras 3 e 4** - Bestiário Renascentista. *Draco alter ex Raia exsiccata concinnatus* de Ulisse Aldrovandi, 1640.



**Figuras 5 e 6** - Bestiário Renascentista. *Sea Monsters* de Ulisse Aldrovandi, 1642.

O bestiário se intensificou, as “bestas”, por assim dizer, apavoram, causam medo. São figuras estranhas recorrentes da reversibilidade do universo contido no imaginário renascentista. Trata-se de um velho conceito – o pensamento analógico – que desempenhou uma das principais figuras do saber da semelhança, papel essencial na cultura Ocidental até o século XVII. Segundo Eliane Robert Moraes,

A partir de um mesmo ponto, valendo-se de ajustamentos, liames e junturas, a analogia podia tramar um grande número de parentescos, multiplicando-os indefinidamente. Esse caráter de reversibilidade e polivalência conferia a ela um campo universal de aplicação, na medida em que permitia a aproximação de todas as figuras do mundo (MORAES, 2012, p. 78).

A temática do imaginário, no período renascentista, é uma espécie de reversibilidade do universo, os quais peixes voam em pleno céu e pássaros vivem no fundo do mar. Uma dialética consolidada entre a vigília e o sonho, o real e o imaginário, o juízo e a loucura, nela os animais são revertidos a uma série de mudanças, que se tornam possíveis no imaginário. Daí então, um tipo de vertigem do infinito onde o mundo do sonho ou da loucura apresentava-se como o reflexo, isto é, o avesso do mundo real.

De acordo com Michel Foucault, no período da Renascença, “a estranheza animal era um espetáculo; figurava nas festas, nos torneios, nos combates fictícios ou reais, nas reconstituições lendárias, onde quer que o bestiário desdobrasse suas fábulas” (FOUCAULT, 2007, p. 180), entre o “teatro” da Renascença, o qual representava os espetáculos de animais e o “catálogo” Medieval, percebem-se bestiários cujos significados se reportam a uma nova maneira de vincular as coisas ao mesmo tempo que ao olhar e ao discurso.

Não era uma questão de ciência, mas de se fazer “história”. O estatuto da linguagem na época se configurava na fala. Naquele momento, o mundo todo, por assim dizer, falava. Ela surgia das marcas já inscritas das coisas. Para José Ternes, “contava-se sempre com texto já dado e que era suficiente decifrar”. (TERNES, 2009, p. 47). Por isso, no saber renascentista a linguagem do texto era interpretável, possibilitava uma hermenêutica, ou seja, um comentário sem fim. “Comentar” para Foucault seria um excesso de significado sobre o significante, não formulado pelo pensamento. O comentário busca revelar um sentido oculto, seja do lado do significante, seja do significado.

Nestes bestiários, notadamente o que está em jogo são as similitudes, a imaginação e as crenças sem limites, onde “tudo era possível”. Diante disso, o ser vivo não é verdadeiramente um “ser vivo”, ou seja, no que ele é, mas ele existia ao lado de muitos outros objetos, “uma vasta rede tecida pelo jogo da semelhança”. (TERNES, 2009, p. 59)

No período renascentista, pode-se perceber que: “não há fronteiras entre o que vemos, o que os outros dizem e mesmo o que é construção imaginária. Conhecer [...] este ser vivo era defrontar-se com toda essa carga, esse verdadeiro excesso” (TERNES, 2009, p. 59). O acúmulo de informações a respeito dos seres vivos se vinculava a nomes, criação, habitat, temperamento, sua importância na história, na mitologia e na literatura.

Enfim, o ser vivo, representado no bestiário, existia apenas pela percepção dos sentidos e das fantasias, onde, por meio do exagero de informações, elaboravam-se histórias fantasiosas e fábulas moralizantes.

Os animais neste período são vistos de uma forma que se prolonga não apenas em outros seres, mas nas pedras, nas estrelas e também nas atividades humanas. Desse modo, eles não são observados exclusivamente na realidade, são vistos também em distintos espaços e contextos, como na cozinha, no céu, nos brasões, com o caçador, com o pescador e assim por diante.

Foucault observa que nessa época, não existia “a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a Observação, o Documento e a Fábula” (FOUCAULT, 2007, p.177). O que o filósofo elucida é que não havia um limite entre aquilo que era visto, o que os outros diziam e o que os outros imaginavam, ou ainda naquilo que acreditavam ingenuamente, pois para conhecer o ser vivo, nesta episteme era necessário deparar-se com toda a sobrecarga de informação, ou seja, o excesso. Por isso, a história de um ser vivo se configurava no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo.

Adiante, na episteme do saber clássico, sob a abordagem de Michel Foucault, no livro *As palavras e as coisas* observaremos o “ser vivo”, empiricidade da História Natural, objeto que será analisado naquele espaço, designado por Foucault como *Era da Representação*.

Em se tratando do estudo do “ser vivo”, é necessário informar que, o bestiário neste solo epistemológico não existia. As bestas, por assim dizer, desaparecem. Estão empalhadas, transformaram-se em peças de gabinetes, não passam de

meras figuras geometrizadas.

Desta forma, sobre o bestiário clássico, afirma José Ternes,

É, no mínimo, estranho. Os seres do naturalista, *foram limpos*. São figuras geométricas. Tristes figuras, sem cor, nem movimento, nem tempo, nem história. Não nascem, nem morrem. Não causam medo. Não vivem. Não gritam. (TERNES, 2014, p. 77)

Logo, a vida não existia, e na visão de um naturalista, isso simboliza apenas uma diferença específica na grande escala dos seres. Mais uma peça na *machina mundi*.



**Figuras 7 e 8** - Ave empalhada e Molde de gesso da cabeça e do pé. In: Museu da História Natural.

A respeito do ser vivo – objeto – da História Natural, pretendemos apresentá-lo a partir de sua definição nesse espaço de saber, o da representação. Não podemos deixar de mencionar o outro conceito do saber arqueológico, o *a priori histórico* de todas estas pesquisas, aquilo que as autoriza, é a História Natural. Sendo assim, o objeto “ser vivo” se constitui com base no *a priori histórico* desta.

A História Natural, seja zoologia ou botânica, é “a observação e descrição dos seres vivos que privilegia, ao nível do conhecimento, o que há de visível na natureza”. (MACHADO, 1981, p. 126). A ideia de conhecimento não se baseia em analisar o interior dos objetos, mas considerar a sua superfície. A observação, oriunda do olhar, vai se opor “às lendas, à tradição, a exegese e interpretação de textos” (MACHADO, 1981, p. 126), assim todo o saber proveniente do testemunho

dos outros ou da leitura de livros, vai ceder lugar à clareza do olhar.

Para Foucault a história natural é um saber classificatório das formas da natureza viva, e, com isso, partilha a linguagem humana a mesma condição de possibilidade. Os signos, que antes faziam parte das coisas, no século XVII, se tornam modos de representação. Classificar e falar, para o filósofo, são possíveis porque a representação é voltada ao tempo, à memória, à reflexão e à continuidade. Isto significa em outras palavras, um mesmo fundamento representacional que possibilita a recordação das formas e das palavras, a organização dos grupos e das ideias, a demarcação de linhas comparativas e frases, árvores de espécies. A história natural pelo visto também se destinava a ser uma linguagem das formas vivas.

Por esse viés, Michel Foucault afirma:

A biologia não existia (no século XVIII) e a repartição do saber que nos é familiar há mais de 150 anos não pode valer para um período anterior. E que, se a biologia era desconhecida, o era por uma razão bem simples: é que a própria vida não existia. Existiam apenas seres vivos e que apareciam através de um crivo do saber constituído pela história natural (FOUCAULT, 2007, p. 175).

Todavia no espaço da episteme clássica não se pensava a vida biologicamente, antes, analisavam-se os seres vivos estruturalmente, peça a peça, de tal forma que o surgimento da história da natureza está relacionado ao método cartesiano, ou seja, o estudo dos seres vivos dentro da história natural, na *era da representação* faz-se sob o exame da ordem e da medida.

Se o estudo do vivo, na Idade Clássica se manifestava através da ordem e da medida, em contrapartida o que existia no século XVI, até meados do século XVII eram apenas histórias.

Michel Foucault assegura: Belon escreveu uma história da natureza das aves; Duret, a história das plantas; Aldrovandi, a história das serpentes e dos dragões. Enquanto que, “as palavras que eram entrelaçadas ao animal foram desligadas e subtraídas: e o ser vivo, em sua anatomia, em sua forma, em seus costumes, em seu nascimento e em sua morte, aparece como nu” (FOUCAULT, 2007, p. 177-178).

Consequentemente os seres, ou seja, os animais da Renascença que carregavam histórias mistificadas, faladas e cheias de excessos, desaparecem na Idade Clássica, passando a uma estrutura organizada e representada dentro de um

quadro.

Foucault enfatiza que,

A idade clássica confere à história um sentido totalmente diferente: o de pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas e de transcrever, em seguida, o que ele recolhe em palavras lisas, neutralizadas e fiéis. [...] Os documentos dessa história nova não são outras palavras, textos ou arquivos, mas espaços claros onde as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins; o lugar dessa história é um retângulo intemporal, onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam uns ao lado dos outros, com suas superfícies visíveis, aproximados segundo seus traços comuns e, com isso, já virtualmente analisados e portadores apenas de seu nome (FOUCAULT, 2007, p.179).

Portanto, nesse espaço é pura representação, os seres vivos são figuras geométricas, estão em gabinetes e são estruturalmente organizados. Como bem afirma Foucault, são uma espécie de “mostruário” expostos como forma de coisas em “quadro”.

A observação é insuficiente para que se tenha história natural, é necessário primordialmente “descrever”. E esse ‘descrever’ possui como objetivo “traduzir em palavras aquilo que é visto” (MACHADO, 1981, p. 126). Portanto, se houve uma separação, na época clássica, das coisas do mundo com as palavras, conseqüentemente haverá uma relação entre aquilo que é visto e o que é dito. Dessa forma, as palavras representarão as coisas, a linguagem então, formará um quadro do mundo e a história natural dominará o visível por meio de um sistema de signos.

Roberto Machado assinala que, observar se reduz basicamente a ver. Descrever é transcrever em palavras, transportar para o nível das representações e dos signos, o objeto da visão.

A História Natural deverá distinguir nos seres naturais o que é importante para a descrição que realizará. Quando se dá como objeto de investigação a estrutura visível dos seres naturais, a história natural estabelece uma distinção semelhante com a física, dominada pelo projeto de matematização. Os sentidos são desprestigiados e o privilégio da visão significará somente a possibilidade de descrever a estrutura.

O que torna uma planta ou um animal visível são as linhas, as superfícies e

volumes, isto é, a sua estrutura, sua superfície. Para analisar a estrutura de uma planta ou animal é necessário considerar suas partes ou elementos. É uma descrição analítica, pois a História Natural decompõe o todo, detalha os seus elementos constitutivos: a raiz, o caule, a folha, a flor e o fruto, que são observados mediante quatro variáveis: figura, número, proporção e distribuição no espaço. Desta maneira, a estrutura é a aplicação dessas variáveis às partes que podem ser isoladas em um ser vivo. O conhecimento da estrutura possibilita à História Natural definir um de seus objetivos: a nomeação do que é visível, isto é, o visto passa a ser dito.

Em relação aos conceitos, identidades e diferenças, a História Natural propõe que, se use a comparação, a ordenação e a classificação, como já afirmado anteriormente, é uma ciência taxonômica, ou seja, classificatória, e deste modo, o seu objetivo para com os “seres”, nesta época clássica, é estabelecer uma hierarquia de classificação onde se encontram o reino, a classe, a ordem, o gênero e a espécie. Analisar e estudar esses seres, sejam o animal ou a planta, é compará-los e distribuí-los neste espaço hierárquico, por meio de sua estrutura visível.

Podemos observar que o conhecimento do “ser vivo”, na idade clássica, se deve à descrição analítica estrutural. Para Foucault, “O naturalista é o homem do visível estruturado e da denominação característica. Não da vida” (FOUCAULT, 2007, p. 223). Desta forma, os “seres vivos” na idade da representação são tidos como máquinas e peças, pois não havia pensamento ainda sobre a vida.

No entanto, fica claro algo que Michel Foucault afirma em *As Palavras e as Coisas*, no trecho em que declara que a vida não existia até o final do século XVIII, na realidade existiam apenas os seres vivos. E que estes “apareciam através de um crivo do saber constituído pela história natural” (FOUCAULT, 2007, p. 175). A respeito da afirmação de que a vida no século XVII não existia, senão seres vivos, é interessante elucidar este trecho:

Somente um jogo de palavras? Não. Estamos diante de uma filosofia diferente do que professam os historiadores. Vida e ser vivo são objetos diferentes, marcam duas epistemes incompatíveis. Marcam a diferença entre duas ciências sem nenhum parentesco: Biologia e História Natural. A vida, na Idade Clássica, encontrava-se tão fora de possibilidade de pensamento quanto as serpentes de Aldrovandi ou os monstros de Paré. (TERNES, 2009, p. 58)

Como já observamos a respeito dos bestiários, as classificações dos animais

na Renascença possuíam total falta de critério, estavam presentes naquele catálogo em forma de figuras de um verdadeiro excesso, seja fabuloso, místico e caricaturado. Contudo, na Idade Clássica, se configura, no estudo dos vivos, quando aquele excesso é eliminado e os seres tornam-se estruturas organizadas: por linhas, superfícies, formas e relevos, são “filtrados” por assim dizer daquele exagero fabuloso. Torna-se o mundo da estrutura visível, onde ver é mais importante do que simplesmente olhar.

Já em *As palavras e as coisas*, “O gabinete de história natural e o jardim, tal como são organizados na Idade Clássica, substituem o desfile circular do mostruário pela exposição das coisas em quadro” (FOUCAULT, 2007, p. 180).

Valendo-se desta afirmação de Foucault, entre o laboratório de história natural na idade da representação e o bestiário no período da renascença, nos defrontamos com outro olhar, como se fosse “uma revolução do modo de ver, de certa forma, reducionista” (TERNES, 2009, p. 60). Assim, da passagem de uma episteme a outra, no caso, da Renascentista à Clássica, observamos, na questão do ser vivo, aquilo que Foucault chama de “purificação”. Sua afirmação é de que:

[...] Compreende-se que, nessa ‘purificação’, a primeira forma de história que se constitui tenha sido a história da natureza. Pois, para construir-se, ela tem necessidade apenas de palavras aplicadas sem intermédio às coisas mesmas. Os documentos desta história nova não são outras palavras, textos ou arquivos, mas espaços claros onde as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins; o lugar dessa história é um retângulo intemporal, onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam uns ao lado dos outros, com suas superfícies visíveis, aproximados segundo seus traços comuns e, com isso, já virtualmente analisados e portadores apenas de seu nome. (FOUCAULT, 2007, p. 179)

Os “herbários”, “jardins” e “coleções zoológicas” traduzem uma nova realidade de “olhar” os seres, tais como, as plantas e os animais exóticos. No entanto, o que difere é o espaço em que podem ser vistos para conseqüentemente serem descritos. De acordo com Ternes (2009, p. 60) “O homem clássico vê diferentemente. Ele decifra a regularidade das coisas. Na Renascença não há regularidade. A Idade Clássica, efetivamente, inventou algo decisivo para a cultura ocidental: a lei natural”.

O projeto clássico é de uma única ciência, chamada por Foucault de



“mathesis universalis”, nesse contexto, os signos se separam das coisas e na sequência se tornam modos de representação. Nesse espaço aberto, entre palavras e coisas a História Natural encontra o seu lugar.

Após, histórias contadas, no período da renascença do século XVI, teremos no século XVII, um espaço novo, onde a História se tornará natural. Assim, entre os séculos XVII e XVIII, a História Natural foi o saber capaz de organizar a representação do objeto “ser vivo”, o que necessariamente nada ou pouco tem a ver com a vida.

Na episteme clássica, o estudo do ser vivo se elabora quando aquele excesso da Renascença é, por sua vez, eliminado. Com isso, o ser torna-se “natural”, por assim dizer, um objeto filtrado, “purificado” conforme as palavras de Foucault. Neste solo epistemológico, ele é visto em formas de linhas, superfícies e relevos. Uma máquina onde será estudado peça por peça.

Os seres tornam-se modos de representação na História Natural, é o momento em que os signos se separam das coisas, nos permitindo encontrar a distância aberta entre as palavras e as coisas.

No saber clássico, ordena-se o conhecimento dos seres vivos e na sequência a possibilidade de nomeá-los em um sistema. Com isso, a partir do momento em que se nomeia um objeto, um corpo vivo, pensamos no objeto linguagem: conhecimento e linguagem se unem.

Da mesma forma, ao se estabelecer a classificação dos seres vivos, a linguagem também se instaura na episteme clássica. “[...] ambos os objetos têm por suporte a mesma episteme. Inscrevem-se no mesmo projeto de uma mathesis baseada na mecânica. Assim como a língua, também o ser vivo funciona”. (TERNES, 2009, p. 62)

Para Foucault, a importância metodológica desses espaços e suas distribuições possuem apenas a finalidade da classificação. Pode-se notar que, o espaço clássico se organiza mecanicamente e na História Natural isso ocorre de forma imprescindível, não apenas os seres vivos são vistos como máquinas, mas também o discurso e a riqueza, pois o próprio saber que os constitui se dá mecanicamente. Gradualmente, desdobra-se peça por peça, até constituir um quadro taxinômico.

Essa estrutura se fundamenta na designação do visível. Neste espaço, significa que para conhecer, é suficiente nomear, mas nomear aqui requer uma

maior exigência da que havia na Gramática Geral. É a condição de uma língua bem-feita. Na episteme clássica, a respeito do modo de perceber a linguagem, é necessário ressaltar com os estudos de Foucault, que nesta etapa ela deixa de ser texto e torna-se discurso. Anteriormente, nos séculos XV e XVI, este estatuto da linguagem era falado, e o texto era interpretável, cheio de significados. Já nos séculos XVII e XVIII, a “linguagem” cujo *a priori* é a Gramática Geral cumprirá o papel de “discurso”.

Assim sendo, percebemos a linguagem na Idade Clássica diferentemente daquele excesso originário de significados na Idade da Renascença. A linguagem perde o seu estatuto de texto para tornar-se discurso na Era da Representação.

Na categoria discurso, o que se preza não é desvendar o que se encontra oculto, mas como esse mecanismo funciona. É a hora e a vez da crítica. Essa noção nova que a linguagem estabelece para com ela mesma não é simples nem possui uma única visão. A crítica se opõe ao comentário, tal como a análise de uma forma visível à descoberta de um conteúdo oculto. Contudo, como essa forma é a da representação, a crítica analisa a linguagem como se fosse uma função pura, um conjunto de mecanismos, porém, não pode deixar de apresentar a questão de sua verdade ou de sua mentira, de sua transparência ou de sua opacidade, isto é, de como a crítica se efetiva nas palavras pelas quais representa.

Sem dúvida, desde a Idade Clássica, o comentário e a crítica opõem-se profundamente. É imprescindível salientar que a palavra crítica, talvez nesse contexto, se aproxime da noção de análise. Desse modo, o saber clássico que tem a linguagem por objeto, nada mais faz do que mostrar seu desdobramento, ou seja, o seu funcionamento completo.

Dessa maneira, a linguagem, de acordo com Ternes (2009, p. 49) “parece desaparecer na representação. O que temos é a absoluta discursividade”, sobrevive na representação apenas em seu funcionamento, sua natureza e suas virtudes de discurso. Houve, pois, uma revolução na linguagem que abarca a passagem do século XVI para o século XVII, ela deixa de ser texto para tornar-se discurso. O objeto se transforma, e com ele, o saber.

Na Idade Clássica, não existe história, nem a da linguagem e tampouco dos seres vivos. O estudo da língua se resume a uma etimologia, isto é, ao estudo das significações, embora tenhamos um “desdobramento de peças”. Por esse viés, nesta episteme, não se configura uma história, mas há um quadro das coisas, uma

espécie de maquinaria. Contudo, é através deste tempo classificado, quadriculado, maquinado e especializado, que no século XIX, os historiadores vão escrever uma história “verdadeira”, fundamentada sem a racionalidade clássica da ordenação.

Michel Foucault nos mostra que a análise das raízes não recoloca a linguagem em uma história como meio de nascimento e de transformação. Faz da história um percurso, por etapas sucessivas da representação e das palavras. Por esse meio, a linguagem nesta época é um espaço de análise, sobre o qual o tempo e o saber dos homens desenvolverão seu percurso. É preciso compreender então que, mediante uma epistemologia, permite-se a análise da derivação das palavras na Idade Clássica. Não se fará um estudo histórico das transformações das palavras, pois nesta episteme, as palavras não se transformam, o que se torna possível é o estudo dos deslocamentos de sentidos. Trata-se de uma mecânica, analisada de modo espacial.

Na estrutura da linguagem clássica, o nome ocupa um lugar importante. Para Foucault, dar nome, ou seja, nomear, é: “ao mesmo tempo dar a representação verbal de uma representação e colocá-la num quadro geral” (FOUCAULT, 2007, p. 164). O nome dá o tom, polariza todas as demais funções, “Pode-se dizer que é o Nome que organiza todo o discurso clássico; falar ou escrever não é dizer as coisas ou se exprimir, não é jogar com a linguagem, é encaminhar-se em direção ao ato soberano de nomeação” (FOUCAULT, 2007, p. 166).

Assim, a tarefa do discurso clássico para o filósofo configura-se em “atribuir um nome às coisas e com esse nome nomear o seu ser”. Para nomear a coisa representada e a sua representação, “dispunha a rede de uma língua bem-feita, era ciência – nomenclatura e taxinomia” (FOUCAULT, 2007, p. 169). O papel desta empiricidade, a da Gramática Geral, se consolida em um duplo espaço, de um lado apresenta a sua epistemologia própria com seu objeto – a linguagem – e de outro desdobra todo o saber clássico. Ir “além” dessas fronteiras, significa que o seu objeto – linguagem – se estende nas outras empiricidades, quer da História Natural ou da Análise das Riquezas. Gostaria de ilustrar o que foi dito acima, com o seguinte trecho: “embora os gramáticos não necessariamente devessem falar das riquezas e dos seres vivos, os economistas e os naturalistas não podiam deixar de ser, de alguma forma, gramáticos”. (TERNES, 2009, p. 58)

Visto a classificação e ordenação dos objetos “ser vivo” na História Natural e das “palavras” na Gramática Geral, notadamente configurar-se-à o desaparecimento

desses objetos com o nascimento das ciências empíricas na modernidade cuja passagem se dará no final do século XVIII para o início do século XIX. Portanto, o que antes era ser vivo, será vida na Biologia e das palavras passaremos à linguagem ou mais precisamente uma nova forma de pensar a linguagem, esta por meio da literatura. Daí o aparecimento das coisas.

No final do século XVIII, a concepção do saber clássico se transforma, e nessa mudança – que se aplica também à análise das riquezas e a gramática geral – o conhecimento estará vinculado às dimensões de superfície e de profundidade.

No que diz respeito à mudança de saber, onde o quadro agora vai, por sua vez, desfazer-se para se alojar em um espaço novo, Foucault afirma:

a arqueologia, essa, deve percorrer o acontecimento segundo sua disposição manifesta; ela dirá como as configurações próprias a cada positividade se modificaram [...] estudará o deslocamento das positivities umas em relação às outras (por exemplo, a relação nova entre a biologia, as ciências da linguagem e a Economia); enfim e sobretudo, mostrará que o espaço geral do saber não é mais o das identidades e das diferenças, o das ordens não quantitativas, o de uma *taxinomia* geral [...] mas um espaço feito de organizações, isto é, de relações internas entre elementos... (FOUCAULT, 2007, p. 298-299)

Deixando de privilegiar a estrutura visível dos seres, o conhecimento faz-se empírico, “não tem mais as ideias como objeto: torna-se sintético; seu objeto é uma coisa concreta, não mais ideal, mas real, tendo uma existência independente do próprio conhecimento” (MACHADO, 1981, p. 129). Em se tratando sobre a transição dos seres vivos para a vida, essa mudança marca a passagem da História Natural para a Biologia:

[...] não se realiza imediatamente em toda a sua radicalidade. Ele se processa em dois momentos essenciais: o primeiro situa-se em fins do século XVIII e tem como principais expoentes Jussieu, Vicq A' Azur e, sobretudo, Lamarck; o segundo, e fundamental, é representado por Cuvier no início do século XIX (MACHADO, 1981, p. 129).

Desse modo, o ponto crucial dessa transformação refere-se ao caráter, ou seja, à heterogeneidade que começa a aparecer no saber dos seres vivos. Sabe-se que na Idade Clássica, o caráter era uma estrutura importante a ser analisado pela

visibilidade, desta forma, estrutura e carácter eram semelhantes e obedeciam aos mesmos critérios. Esse critério é nada mais nada menos que a organização dos seres. Assim, pelo conceito de organização, observa-se a transformação; o deslocamento do visível para o invisível, ou seja, as observações de superfície para o saber da profundidade. Para estabelecer o carácter é necessário percorrer “um caminho proibido até a pouco: o interior do ser vivo, uma realidade oculta, arredia às exigências cartesianas da medida e da ordenação. Trata-se de estabelecer o visível pelo invisível.”. (TERNES, 2009, p. 113).

Certamente essa transição determina o carácter a não depender mais da parte visível dos seres vivos, senão da organização interna, onde o conhecimento será voltado para a invisibilidade do ser, ou seja, o estudo se concentrará na estrutura interna do animal. Então observamos que a opacidade, o volume, a espessura constituída de órgãos e funções nos seres vivos, a partir do século XIX se chamará vida.

Embora ocorram transformações de uma episteme para outra, não se pode deixar de mencionar que as alterações decorridas na ordem dos seres vivos, do desejo e do discurso na representação da idade clássica, não tiveram um carácter revolucionário e nem pretendiam romper com o pensamento clássico. Isso explica que todo o procedimento dessa transição designa a abertura de um espaço para uma “nova ordem iminente”.

De certa forma, a transformação enunciada pelo conceito de organização na episteme moderna é o deslocamento do que era visível para o invisível, ou seja, de considerações superficiais para o conhecimento da profundidade, do espaço plano para o espaço volumoso. O carácter não dependerá mais da estrutura visível dos seres naturais, porém de uma análise interna constituída de órgãos e funções. No entanto, neste novo espaço de saber se alojará a vida.

Para Foucault, no final do século XVIII, o conceito de organização começa a funcionar como “método de caracterização”, os caracteres se subordinarão uns aos outros e estarão ligados às funções, dispostos, obedecendo a uma estrutura tanto interna quanto externa. Na verdade, classificar não será mais ordenar os seres da natureza unicamente a partir dos critérios formais estabelecidos ao nível da visibilidade e da representação, contudo relacionar o visível com o invisível, isto é, com o nível mais fundamental da organização.

Com a subordinação dos caracteres, dos órgãos e funções, o saber já se

encontrará fora do espaço da representação, apesar de que estas considerações ainda estão subordinadas ao projeto clássico que define o conhecimento dos seres naturais pela ordenação de representações, através do estabelecimento de identidades e diferenças e a construção de um quadro das espécies.

A ruptura com a História Natural ocorre no momento em que surgem as teorias de Georges Cuvier, “naturalista” da primeira metade do século XIX, que nessa fase procura atingir a compreensão das leis naturais que regem o funcionamento dos seres vivos, por meio de métodos da anatomia comparada. Foucault afirma que;

[...] Cuvier libertou de sua função taxinômica a subordinação dos caracteres para fazê-la entrar, aquém de toda classificação eventual, nos diversos planos de organização dos seres vivos. O liame interno que faz as estruturas dependerem umas das outras não está mais situado no nível apenas das frequências, torna-se o fundamento mesmo das correlações. (FOUCAULT, p. 362-363).

Desta forma, Cuvier desloca o estudo do caráter, que no final do século XVIII fazia a ligação entre a organização e a estrutura, para o interior deste espaço “tridimensional e empírico da vida”. Observa-se então, uma oposição entre o novo espaço de conhecimento e o espaço taxonômico clássico. Nesse novo espaço, Foucault denomina que “a organização torna-se um ser abstrato” (FOUCAULT, 2007, p. 363). Os seres vivos na História Natural que apareciam de forma quadriculada em torno do “olhar”, passam a assumir no espaço moderno um “modo novo de ser”. Esta organização será fundamental para caracterizar, o saber sobre a vida.

Esse novo tipo de saber, como conhecimento da vida, estabelece novas relações no que concerne ao estudo do ser vivo interiormente, ou seja, análises sobre a dimensão de seu organismo. Deste modo, o que se torna importante ao analisar o órgão do “vivo” não é a sua configuração, porém à função que esse órgão contribui para realizar o estudo da vida. Então, se coexistem órgãos e funções, juntos estabelecem um sistema. A partir deste pressuposto estuda-se as funções orgânicas como a respiração, a digestão, a circulação e assim por diante.

Sabe-se que o organismo é um todo, um conjunto integrado de órgãos e de funções, apesar disso, Machado enfatiza: “isso não é tudo: existe uma hierarquia interna”, alguns órgãos e funções são mais importantes que outros. Certamente

nesta nova episteme, o organismo dos seres vivos será estudado, e com isso, por meio da análise dos seus órgãos e funções, se chegará a afirmar o conceito “vida”. Os seres vivos escaparão do espaço da geometrização para serem analisados enquanto vida.

[...] Aquilo que, para o olhar clássico, não passava de puras e simples diferenças justapostas a identidades, deve agora ser ordenado e pensado a partir de uma homogeneidade funcional que o suporta em segredo. Há *história natural* quando o Mesmo e o Outro pertencem a um único espaço; alguma coisa como a *biologia* torna-se possível quando essa unidade de plano começa a desfazer-se e as diferenças surgem do fundo de uma identidade mais profunda e como que mais séria do que ela. (FOUCAULT, 2007, p. 365).

O ser vivo deixa de ser, a partir de Cuvier, uma classificação natural, o fato de ser classificável é agora apenas uma propriedade do ser vivo, assim desaparece o projeto de uma taxinomia geral. Foucault afirma,

[...] desaparece a procura da ordem como solo e fundamento de uma ciência geral da natureza. Assim desaparece a “natureza” – entendendo-se que, ao longo de toda a idade clássica, ela não existiu primeiramente como “tema”, como “ideia”, como fonte indefinida do saber, mas como espaço homogêneo das identidades e diferenças ordenáveis”. (FOUCAULT, 2007, p. 369-370)

Sendo assim, é nessa passagem da noção taxonômica do ser vivo à noção sintética de vida, que se instaura no começo do século XIX, as condições de possibilidade de uma ciência como a biologia. Isto não acontecerá apenas com o objeto ser vivo, mas também com os outros objetos da Idade Clássica – a análise das riquezas e das palavras. Na transformação, ou seja, na passagem de uma episteme à outra, a da clássica para a moderna, a História Natural cede lugar à Biologia, o que antes era ser vivo, tornar-se-á vida; a Análise das Riquezas passa à Economia, cujo objeto será o trabalho e da Gramática Geral passa-se à Filologia, onde se estudará a linguagem.

Neste novo espaço, os seres vivos, as riquezas e as palavras não serão mais analisados por meio da representação, mas tornar-se-ão coisas, objetos que possuirão uma profundidade específica, como a vida, a produção e a linguagem respectivamente. O saber nesta nova esfera – da ciência empírica moderna –

penetrará verticalmente no domínio das coisas. Portanto, as “coisas” que antes eram representadas no espaço de um “quadro”, agora estarão fora da própria representação.

Essa transformação caracteriza fundamentalmente o saber da modernidade, esse novo espaço, significa nada mais nada menos, que o desaparecimento da representação do campo do conhecimento empírico e o aparecimento dos novos objetos: vida, trabalho e linguagem; que antes era ocupado, no lugar das representações pelos seres vivos, as riquezas e as palavras, respectivamente.

Neste solo moderno, estamos diante de uma “síntese objetiva”, que diz respeito ao nascimento da vida, do trabalho e da linguagem. Deste modo, com o surgimento da vida na Biologia, configura-se o estudo da existência corpórea no que diz respeito à análise de um espaço invisível, ou seja, o da interioridade, da profundidade. Nesta nova região que agora chamamos vida, as análises são voltadas para o estudo de um espaço volumoso e tridimensional, constituído por órgãos e funções. O pensamento do século XVIII, no que tange às consequências cronológicas, “não passam de uma propriedade e de uma manifestação mais ou menos confusa da ordem dos seres; a partir do século XIX, elas exprimem, de um modo mais ou menos direto e até na sua interrupção, o modo de ser profundamente histórico das coisas e dos homens”. (FOUCAULT, 2007, p. 381-382).

A respeito da superficialidade dos valores imaginários, a vida, a partir deste momento, dedicada a história, traça contornos sob a forma da animalidade. A besta que ameaçava e que causava estranheza no final da Idade Média e ao cabo do Renascimento, encontra-se no século XIX, sob nova configuração, ou seja, possui novos poderes fantásticos.

A natureza clássica priorizava os valores vegetais, “a marca sem reticências, figuras desdobradas, do caule à semente, da raiz ao fruto”, o vegetal representava nesse quadro “um puro objeto transparente” (FOUCAULT, 2007, p. 382), contudo, quando os caracteres e estruturas se ordenam em profundidade, isto é, na direção da vida, “é o animal então que se torna figura privilegiada, com seus arcabouços ocultos, seus órgãos encobertos, tantas funções invisíveis [...] que o mantém em vida” (FOUCAULT, 2007, p. 382).

Se o ser vivo é considerado uma classe de seres, os vegetais indicam sua límpida essência e o animal é o ser que melhor designará a manifestação da vida e o seu enigma – a predominância, ou melhor, a existência da vida. O animal mostra a



passagem do inorgânico ao orgânico, ou seja, pela respiração, nutrição e a transformação inversa, sob o efeito da morte. Dessa forma, observamos que o efeito da morte está mais interligado ao organismo vivo do ser animal que do vegetal. Por sua vez, as plantas existiam apenas nos confins do movimento e da imobilidade, do sensível e do insensível; já os animais permanecem na fronteira da vida e da morte.

Em razão disso, a morte o cerca de todos os lados, ameaça-o do interior, pois somente o organismo pode morrer, e é do fundo de sua vida que a morte ocorre aos seres vivos. Por volta do fim do século XVIII, os valores ambíguos assumidos na questão da animalidade,

A besta aparece como portadora dessa morte, à qual, ao mesmo tempo, está sujeito; há nela uma devoração perpétua da vida por ela mesma. Ela só pertence à natureza quando encerra em si um núcleo de contranatureza. Transferindo sua mais secreta essência do vegetal ao animal, a vida abandona o espaço da ordem e volta a ser selvagem. Revela-se mortífera nesse mesmo movimento que a vota à morte. Mata porque vive. A natureza já não sabe ser boa. (FOUCAULT, 2007, p. 383).

No pensamento do século XIX, o estatuto imaginário da animalidade possui poderes inquietantes e noturnos, remetendo de maneira mais profunda às funções múltiplas e simultâneas da vida. A partir disso, a vida é uma força considerada essencial de toda a existência e que se opõe ao ser tal qual o movimento e o repouso, o tempo e o espaço, o descobrimento do invisível e a manifestação do visível, já o “não-vivo” é a natureza inerte, em outras palavras, a vida decaída.

O ser puro e simples é designado por Foucault de “o não-ser da vida”, por isso, a vida tem no pensamento do século XIX um valor radical, é “núcleo do ser e do não-ser” distinto daquele “ser vivo” da Idade da Representação, onde as “bestas” não causavam medo, porque estavam empalhadas e sem vida nos gabinetes daquele pensamento da representação.

Indubitavelmente, na episteme moderna, em sua disposição mais fundamental, o conceito vida é acolhido, como um novo espaço, um novo saber, ou seja, um objeto empírico. Segundo Ternes trata-se de uma:

Mudança decisiva que nos separa do “jardim das espécies” da Idade Clássica e nos situa em face do corpo vivo [...] Porém, o corpo vivo oscila entre a permanência e a mudança. A vida e a morte. O ser e o

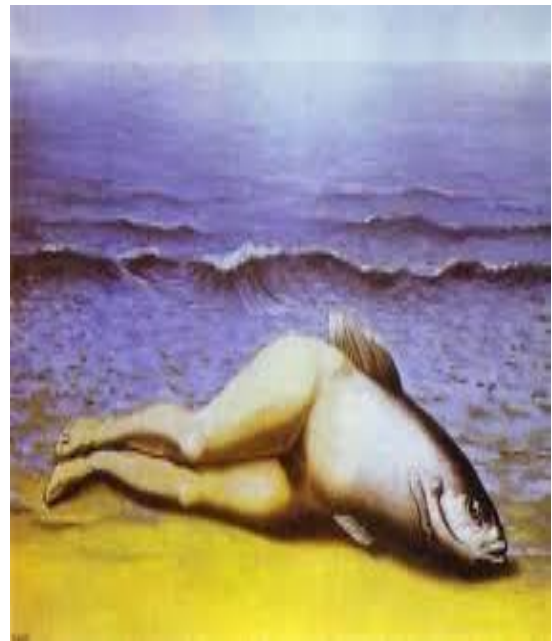
não-ser (TERNES, 2009, p. 148- 149).

Nesse movimento, que vai do ser às suas condições de vida que para os vivos determina o fim do universo infinito anunciando assim o mundo finito, ou seja, a luta pela vida, a luta contra a morte, a biologia surge e cria um novo ser.

Assim sendo, há uma nova reflexão sobre o ser, que na visão de Ternes (2009, p. 150) é uma ontologia “invertida” onde “o ser vivo é, também ele, um ser-para-a-morte”. Foucault chama esse novo espaço de “ontologia selvagem”.

Neste novo espaço do saber, o da modernidade, encontramos na obra de Lautréamont “Os Cantos de Maldoror” um bestiário *sui generis*, ou seja, distinto, singular e moderno. Esta obra atravessa o final do século XIX para o século XX contribuindo para diversos estudos da corrente surrealista como na pintura e sem sombra de dúvidas, na literatura.

O bestiário desta obra e sua animalidade nos levam a pontuar que comparado aos bestiários anteriores, este, considerado “moderno”, possui um diferente estatuto: uma negação ao antropomorfismo. O que antes era tratado nos bestiários antigos, por assim dizer, fábulas “moralizantes” e “humanizadas”, agora ocorre em algumas obras como uma transgressão dessa vertente antropomórfica.



**Figuras 9 e 10** - Criaturas representadas para o bestiário moderno de Lautréamont, ilustrações de René Magritte. “Sereia Invertida” (1948) e “Invenção Coletiva”, (1934), respectivamente.

Em *Os Cantos de Maldoror*, a animalidade existente não será humanizada.

Este “bestiário moderno” será composto por uma via de animalidade desantropomorfizada, no qual Maldoror, através de intensas metamorfoses vai no decorrer da narrativa se animalizar.

Neste bestiário, “a consciência da animalidade provém do desejo de ultrapassar as formas do humano para tomar posse de novos psiquismos. Desta maneira, o personagem ducassiano bestializa a forma humana, submetendo-a as exigências do mundo animal” (MORAES, 2012, p. 129). Ele tem para isso toda uma animalidade à sua disposição para, conseqüentemente, se bestializar.

Maldoror é o protagonista desta “fábula inumana” ora narrada pelo suposto autor, Lautréamont; ora pelo herói, Maldoror, sua identidade adquirida. Ele próprio reduplicado em uma série de metamorfoses, compondo um jogo de difícil identificação; Ducasse-Lautréamont-Maldoror. Lautréamont é seu pseudônimo, e também considerado o alter ego do poeta. No decorrer de suas ações, o “herói” Maldoror se apossa de um universo de animais, extrapolando sua forma humana. Transgredindo suas fronteiras, ele atinge outros psiquismos, então ora se transforma em um jovem, ora em um homem de cabelos brancos, em moribundo, em águia para combater a esperança, porco em seus sonhos a fim de fugir de sua forma primitiva – de “humano” – em polvo para lutar com Deus.

O tempo de Lautréamont é urgente e direto, fazendo com que as transfigurações de Maldoror sejam caracterizadas por um excesso de querer viver. Dessa forma, o sujeito admirado, observa, de repente, que criou um objeto e esse objeto é sempre um ser vivo. Nesse contexto de concentrar as forças vitais, Lautréamont destrói uma forma para logo em seguida criar outra, nesse jogo de seduzir-criar-destruir observa-se um violento desejo de viver.



**Figura 11** - Ilustração do piolho no bestiário de Lautréamont Canto 2, estrofe 9: “Dão-lhe a cabeça como trono, e ele crava suas garras na raiz do cabelo, com dignidade”. (Lautréamont, 2005, p. 128)

No que concerne a questão da metamorfose e da animalidade, observa-se

em uma obra posterior, *A metamorfose*, de Franz Kafka, um entrecruzamento de humano e não humano, também capaz de desestabilizar as bases do humanismo, existente nas fábulas antropomórficas. De acordo com Maciel (2016, p. 18-19) “quando o personagem Gregor Samsa acorda em seu quarto e se vê transformado em uma barata, ele passa, de repente, a viver a condição híbrida de humano e inseto, em uma perspectiva bastante paradoxal”. Torna-se inseto, mas ainda possui consciência de humano.

Nesta obra, o humano metamorfoseia-se, por assim dizer, em animal. No entanto, a metamorfose em Kafka, comparada com a de Lautréamont “é uma infelicidade, uma queda, um entorpecimento, um afeamento [...] toda a sua vida é uma animalidade que decresce pouco a pouco” (BACHELARD, 2013, p.16), por exemplo; “Ele fica ali, durante vários minutos, balançando a cabeça lentamente, os olhos fechados sem nunca mais querer levantar-se” (BACHELARD, 2013, p. 17).



**Figura 12** - Ilustração do personagem *Gregor Samsa* metamorfoseado em barata, na obra *A Metamorfose* de Franz Kafka (2013).

O personagem Gregor “não quer mais”, “ele vive num tempo sem porvir”, sem ação, sem vontade e com excesso de lentidão. A animalidade presente em Gregor Samsa funciona como a própria viscosidade do inseto que ele se transforma – a barata. Seu acúmulo de preguiça e viscosidade demonstra, portanto, sua extrema miséria humana. Juntamente com Bachelard afirmamos que “o querer-viver” de Gregor se extingue.

Para Maciel (2016, p. 19) a metamorfose em Kafka “[...] é uma situação absurda que torna tudo um grande pesadelo. É também ela que revela a dimensão

animal do humano”. Desta maneira assinalamos que dentro do humano existe um ser animal, isto é, uma animalidade. Contudo, é necessário destacar que a animalidade presente no personagem Gregor, como já dissemos, é de caráter decrescente comparada à de Lautréamont que cresce porque o “querer-viver se exalta”.

Segundo Bachelard, na animalidade; “nenhum sofrimento pode durar numa vida dedicada à descontinuidade dos atos hostis. Basta, aliás, tomarmos consciência da animalidade que subsiste em nosso ser para sentir a quantidade e a variedade dos impulsos agressivos” (BACHELARD, 2013, p.10). Mediante isso, a animalidade na obra de *Kafka* é distinta da de *Lautréamont*. Nesta é agressiva e rápida e naquela é lenta e sem nenhum impulso de ataque.

Diversos estudos sobre os bestiários e a animalidade têm contribuído para a realização desta pesquisa, por exemplo, Mariza Werneck discorre em seu artigo<sup>40</sup> sobre a distinção entre o bestiário de *Guimarães Rosa* e o de *Lautréamont*. A autora constata que se faria necessário utilizar nessa comparação aquele que decifrou o bestiário de Lautréamont – Gaston Bachelard. Este se houvesse sido um leitor de Rosa o classificaria não como um devorador de tempo tal como em Lautréamont, senão um devorador do espaço, ou seja, o espaço do sertão.

Assim afirma Mariza Werneck (2014, p. 17), “mais que um espaço geográfico, os bichos de Rosa habitam um lugar imaginário chamado sertão”. Certamente imaginar Bachelard leitor de Rosa exige para a autora que seja identificado no poeta do sertão o mesmo “complexo da vida animal” sob o qual sofria Lautréamont.

Os animais do bestiário de Rosa são tranquilos, suaves, mansos e poéticos. Entretanto, no bestiário de Lautréamont, a animalidade é outra, os animais atacam e gritam.

Diante desta distinção, os dois bestiários não deixam de serem considerados “singulares” em sua formação;

Aproximar Lautréamont de João Guimarães Rosa exige cautela. Autores em tudo oposto, seria quase inevitável chegar-se a mesma conclusão à qual chegou Bachelard, ao aproximar Lautréamont de Nietzsche. Como ele, poderíamos dizer: ao lado de Lautréamont, como Rosa é lento, como ele é tranquilo, como está à vontade em

---

<sup>40</sup> Mariza Werneck. *Bestiário do sertão: O princípio animal em Guimarães Rosa*. In: Tempo de Lautréamont. Goiânia: Edições Ricochete, 2014.

sua mansidão de pássaros e bois! (WERNECK, 2014, p. 18)

Nesta comparação, Bachelard aproximou Lautréamont à Nietzsche demonstrando que a águia e a serpente nietzschiana eram tranquilas mediante a animalidade de Lautréamont.

Segundo Mariza Werneck, apesar desses três autores: Bachelard, Lautréamont e Rosa terem produzido obras tão diversas, eles “provocam na leitura de seus respectivos bestiários, o mesmo efeito de vertigem. Cada uma de suas imagens animalizadas, nascida ou deformada por outra imagem, coloca o ser animal e o ser humano face a face” (WERNECK, 2014, p. 18).

Esse frente a frente animal e humano, demanda a seguinte reflexão: de que o animal é necessário para pensar o humano. Estudos concentrados do mundo animal, como por exemplo; de como pesquisá-los, aprender algo deles e sobre eles, nos permite também “recuperar nossa própria animalidade perdida ou recalcada, contra a qual foram sendo construídos ao longo dos séculos, os conceitos de humanidade e de humanismo”. (MACIEL, 2016, p. 16).

Para a autora, a partir da negação da animalidade, constituiu-se uma definição de humano ao longo dos séculos no mundo ocidental apesar da espécie humana ser fundamentalmente animal.

O que observamos no bestiário de Lautréamont é que o seu protagonista Maldoror está em busca dessa animalidade, e servindo-se de um imenso leque de criaturas, desdobra-se através de metamorfoses carregando consigo os impulsos vitais desses seres. Atrevo-me a afirmar que faz um retorno à primitividade do ser humano.

Tendo em vista que o personagem está animalizado e retorna à condição dos impulsos primitivos, ele ultrapassa certamente as suas fronteiras “humanas”, transgredindo-as, para assim, tomar posse de “novos psiquismos”, conforme Bachelard nos informa em seu estudo sobre *Lautréamont*.

Eis o Bestiário Moderno presente nesta obra, construído por meio das ações e desdobramentos do personagem Maldoror, como bem enfatizou Bachelard (2013, p. 11) “Lautréamont escreveu uma fábula inumana revivendo os impulsos brutais, ainda tão fortes no coração dos homens”.

Desse modo, o bestiário dos *Cantos de Maldoror* é distinto dos catálogos Medievais e também daqueles seres, por assim dizer, das figuras geometrizadas do

período Clássico. O bestiário Medieval tem por objetivo tanto doutrinar o homem quanto “humanizar” os animais. Indubitavelmente, é através do animal que são impostas as fórmulas moralizantes para “doutrinar” e “ensinar” a humanidade de uma época, por isso, são fábulas antropomórficas.

Contudo, em relação à estranheza e à intensidade, observa-se que a animalidade de Maldoror se aproxima muito do pensamento Renascentista, com suas “bestas” apavorantes.

No bestiário de Lautréamont, entra em jogo outra perspectiva, a da vida. Neste espaço, os “seres animais” nascem, vivem, gritam, causam medo e morrem. Essa é a verdadeira essência contida no bestiário de Maldoror. Junto com a afirmação de José Ternes, “em *Lautréamont*, a alma que *canta* se confunde com, ou repete, a carne, o *bios* que grita” (TERNES, 2014, p.72).

Já Bachelard, afirma, “[...] as fábulas de La Fontaine nada têm em comum com *Os Cantos de Maldoror*. As fábulas e os Cantos são nitidamente opostos que podemos nos referir às diferenças entre eles para esclarecer, em algumas linhas, o sentido de nossa tarefa” (BACHELARD, 2013, p. 11).

Assim, o filósofo nos informa que nas fábulas de La Fontaine, não existe sequer um traço correto da fisionomia e psicologia animal, ou seja, não há nenhum sentido de animalização; “nada além de um pobre disfarce que se diverte com as formas animais observadas de maneira pueril; nada além de uma arrumação de jaulas e de uma exposição de apriscos em madeira colorida e esculpida” (BACHELARD, 2013, p. 11). Os animais não passam de meras figuras, estão disfarçados e desempenham um papel cuja representação é carregada de psicologia refinada para assim sensibilizar o humano. Em La Fontaine, o animal não é de fato um ser animal. É um fantoche animado pelas mãos humanas. De acordo com Bachelard, “é talento de psicólogo [...] reconhecemos justamente no fabulista”. Com isso, as fábulas de La Fontaine para o filósofo revelam ainda mais a monotonia da animalidade.

A exemplo dessa questão, selecionamos uma das mais conhecidas fábulas de La Fontaine, *A Cigarra e a Formiga*, nela constata-se que a animalidade é humanizada, isto é, antropomorfizada, pois por meio das personagens mostra-se a importância do esforço e do trabalho, valores fundamentais para a moral humana, desta forma, a cigarra e a formiga são apenas figuras que servem para representar princípios para o homem.

### A Cigarra e a Formiga

Tendo a cigarra em cantigas  
Folgado todo o verão  
Achou-se em penúria extrema  
Na tormentosa estação

Não lhe restando migalha  
Que trincasse, a tagarela  
Foi valer-se da formiga,  
Que morava perto dela

Rogou-lhe que lhe emprestasse  
Pois tinha riqueza e brio,  
Algum grão com que manter-se  
Até voltar o aceso estio

“Amiga, - diz a cigarra-  
Prometo, a fé d’animal,  
Pagar-vos antes de agosto  
Os juros e o principal”.

A formiga nunca empresta,  
Nunca dá, por isso junta:  
“No verão em que lidavas?”  
A pedinte ela pergunta.

Responde a outra: “Eu cantava  
Noite e dia, a toda hora”.  
“-Oh! Bravo, torna a formiga:  
Cantavas? Pois dança agora!



**Figura 13** - Ilustração para a fábula de La Fontaine, *A Cigarra e a Formiga*.

Em contrapartida, o bestiário de La Fontaine é carregado de uma intensa animalização, não nas suas formas, mas em suas funções diretas, as de sucção, e de agressão. Os instrumentos desses animais são: as ventosas, as garras e o bico.



Desse modo, a ação não se faz esperar, o ataque acontece vorazmente.

Maldoror narra e descreve essas ações, algumas vezes, se relaciona com a animalidade. Por esse viés, as formas animais são induzidas pela ação e a densidade animal é medida por uma soma de impulsos vitais. Exemplo de uma forma animal carregada de ação e impulso vital é a descrição do piolho no segundo Canto, nona estrofe;

Existe um inseto que os homens alimentam as suas custas. Nada lhe devem; mas o temem. E esse, que não aprecia o vinho, mas prefere o sangue, se não o satisfizessem em suas necessidades legítimas, seria capaz, por um poder oculto, de tornar-se do tamanho de um elefante, e de esmagar os homens como se fossem espigas. [...] Dão-lhe a cabeça como trono, e ele crava suas garras na raiz do cabelo, com dignidade. [...] Logo vem o período em que os ovos se abrem. Nada temei, não tardarão a crescer, esses adolescentes filósofos, através dessa vida efêmera. Crescerão a tal ponto, que o sentireis, com suas garras e ventosas (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 128).

Outro exemplo é o da “velha aranha”, no quinto Canto, sétima estrofe que “visita” Maldoror em sua cama sugando-lhe o sangue.

Toda noite, na hora em que o sono alcançou seu mais lato grau de intensidade, uma velha aranha da espécie gigante tira lentamente sua cabeça de um buraco localizado no chão, em uma das interseções dos cantos do quarto. Escuta atentamente se algum rumor ainda mexe suas mandíbulas na atmosfera [...] Ao certificar-se de que o silêncio reina nas redondezas, retira sucessivamente das profundezas do seu ninho, sem a ajuda da meditação, as diversas partes de seu corpo, e se dirige passo a passo para minha cama. Coisa notável! [...] Ela me aperta a garganta com suas patas, e suga meu sangue com seu ventre. Tranquilamente! (LAUTRÉAMONT, 2005, p.238-239).



**Figuras 14 e 15** – Ilustrações para exemplificar os animais do bestiário dos *Cantos de Maldoror*; piolho e aranha, respectivamente.

Os animais da obra *Os Cantos de Maldoror* não apresentam nenhum valor de cunho moral, o que está em jogo, é a vida e as funções vitais dessa animalidade, em outras palavras, os animais manifestam a essência da vida através de seus ataques. Por sua vez, trata-se de uma fábula desantropomorfizada, “inumana”, “o animal habita o homem”. Assim os animais de Maldoror se distanciam dos de La Fontaine. Em suas fábulas, o animal “fala”, pois, é colocado em um ponto intersticial entre a natureza e cultura, transformando-se assim em um fundador de linguagem. Para Mariza Werneck (2014, p. 35), o animal deste tipo de bestiário é “animal fabulador”, além de abrir o campo dos signos, adentra o domínio do simbólico. Eles dialogam entre si e o uso constante da natureza para a alegorização da existência humana aproxima o público da “moral fabular” reproduzindo pensamentos, sentimentos e noção de valores humanos. Na fábula de La Fontaine *A Raposa e a Cegonha*, que apresenta o diálogo entre esses dois animais, a linguagem deles nos conduz ao domínio dos símbolos e nos mostra valores morais.

### **A Raposa e a Cegonha**

A Raposa convidou a Cegonha para jantar e lhe serviu sopa em um prato raso.

-Você não está gostando de minha sopa? - Perguntou, enquanto a cegonha bicava o líquido sem sucesso.

- Como posso gostar? - A Cegonha respondeu, vendo a Raposa lamber a sopa que lhe pareceu deliciosa.

Dias depois foi a vez da cegonha convidar a Raposa para comer na beira da Lagoa, serviu então a sopa num jarro largo embaixo e

estreito em cima.

- Hummmm, deliciosa! - Exclamou a Cegonha, enfiando o comprido bico pelo gargalo. Você não acha?

A Raposa não achava nada nem podia achar, pois seu focinho não passava pelo gargalo estreito do jarro. Tentou mais uma ou duas vezes e se despediu de mau humor, achando que por algum motivo aquilo não era nada engraçado.



**Figura 16** - Ilustração para a fábula de La Fontaine, *A Raposa e a Cegonha*.

Se nos bestiários antropomorfizados, o animal “fala”, em Lautréamont o animal “ataca”. Bestializado, animalizado, nos domínios de uma fábula desantropomorfizada, o personagem Maldoror, não espera, ele “ataca” cruelmente com suas garras.

A respeito do “Bestiário Moderno”, ressaltamos que a figura humana no imaginário modernamente falando, manifesta as suas ações em torno de repetições, ou seja, quando o homem deixa de ser,

O ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza, quando suas proporções deixam de servir como medida universal do cosmos, enfim quando os contornos da sua imagem são obscurecidos pela indagação de seus próprios limites, abrem-se novos espaços no pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos (MORAES, 2012, p. 107).

Para Eliane Robert Moraes<sup>41</sup>, esse é o passo decisivo rumo à transgressão do antropomorfismo. A partir deste ponto de vista, observamos que estamos diante de um “bestiário” diferente, “transgressor”, denominado “O Bestiário Modernista”. Nesta designação não se pode deixar de pensar que *Os Cantos de Maldoror* na realidade apresenta um novo espaço acerca dessas “novas formas” e desses “seres desconhecidos”.

A causa dessa desantropomorfização depende primeiramente:

De uma exploração exaustiva da própria imagem do homem, num exame cruel de suas possibilidades [...] um projeto radical de combinar a figura humana com uma infinidade de outros seres e matérias, num processo rigoroso cujo sentido último residiria em demonstrar a abominável hipótese de sua irrealdade (MORAES, 2012, p. 107).

O próprio Lautréamont afirma que o homem “por sua natureza múltipla e complexa, não ignora os meios de ampliar mais ainda suas fronteiras” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 207). Com a ampliação destas fronteiras, Maldoror metamorfoseia-se, podendo viver de distintas formas, por assim dizer, “animalizadas” tendo vários espaços como cenário para as transmutações: o ar, a água e a terra.

O que está em jogo neste bestiário é a inversão de papéis, “o animal habita o homem”, ao contrário dos bestiários medievais, onde o pensamento humano regia o animal. Eliane Robert Moraes sinaliza que “a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vem compor um inesperado bestiário moderno” (MORAES, 2012, p. 108).

Dentro do bestiário de Lautréamont residem criaturas híbridas, compostas fundamentalmente por espécies ferozes, cuja crueldade provém de seus impulsos vitais. Elas estão munidas por seus instrumentos de ataque; águias, abutres e caranguejos utilizam suas garras e polvos e aranhas, suas ventosas.

Para enfatizar esta proposição observamos na obra de Lautréamont um trecho do personagem Maldoror que diz o seguinte: “saiba que em meu pesadelo... cada animal impuro que levanta sua garra sangrenta, pois bem, cada um é minha vontade”. (LAUTRÉAMONT, p. 225)

---

<sup>41</sup> Eliane Robert Moraes. *O Corpo Impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

A energia de agressão que leva os seres ao querer-atacar tem a sua origem no complexo da vida animal, pois a crueldade se apresenta de forma impulsiva em seu estado bruto. Por esse viés, constata-se que de acordo com Moraes, “a humanidade aparece violentada ou brutalmente deformada [...], isso acontece porque a crueldade de Maldoror remete ao passado bestial do gênero humano”. (MORAES, 2012, p. 129)

Esta “fábula inumana” criada por Lautréamont relaciona-se ao passado “bestial” dos homens, visto que, a primitividade está ligada à animalidade. Por este motivo, o homem alarga a suas fronteiras, como bem nos enfatizou Bachelard, “toma posse dos psiquismos bestiais”.

Diante disso é necessário elucidar que este “bestiário moderno” possui uma “fauna selvagem”, primitiva, sob o qual a animalidade se encontra em seu estado original, aqui os seres vivos estão dentro de uma “floresta virgem”, o que difere das fábulas humanizadas nas quais os animais traduziam o comportamento do homem, quer mostrando o seu defeito, quer moralizando-o, através de excessivas histórias e descrições.

Para entender a vida contida nos seres do bestiário moderno de Maldoror, é necessário sair da “loja do naturalista”<sup>42</sup> e também dos “jardins das espécies”<sup>43</sup> para penetrar na selva virgem da floresta, lá nos defrontaremos com os seres em sua verdadeira essência vital, ou seja, em sua profunda animalidade e como afirmou Aragon e “reencontrar o caos primitivo”.

Com o advento da biologia, no final do século XIX, os seres começam a ter novos espaços. Distinção fundamental para a compreensão da vida dentro do bestiário de Lautréamont.

---

<sup>42</sup> Eliane Robert Moraes. *O Corpo Impossível*. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 109.

<sup>43</sup> Citado por TERNES, José. *Michel Foucault e a Idade do Homem*. Goiânia: Ed. da UCG e Ed. da UFG, 2009, p. 149.

## CAPÍTULO 3 O BESTIÁRIO DE MALDOROR

### 3.1 Animalidade, Primitividade e Metamorfoses

O Bestiário de Maldoror possui uma infinidade de seres, na maioria, animais, contudo há também espécies de plantas, vegetais, flores e alguns objetos, tais como: pilares, alfinetes, lâmpada, máquina de costura, guarda-chuva, estes consistem apenas no papel de cenário, não tem vida, diferente da animalidade diversificada de Maldoror, carregada de pura essência vital, oriunda da pulsão, do instinto, da agressão, da primitividade, e da metamorfose. Bachelard (2013, p. 23) define o bestiário dos *Cantos* como uma enorme “produção biológica”, sob a qual o ato animal é considerado a grande e principal força motriz para a construção do corpo poético.

Os atos animais carregam além de força e estrutura vital, uma incrível e fantástica dinâmica das narrações nos diversos relatos de cada *Canto*. Nos diversos episódios da obra de Lautréamont são mencionados e citados vários animais e espécies, assim como referências e comparações que se atrelam às ações das narrativas. São cerca de 162 espécies, sem contar as repetições de alguns nomes em várias páginas. Se somadas as repetições, daria um total de aproximadamente 211 nomes de animais. Os principais deles são: grou, tubarão, águia, piolhos, coruja, cães, cavalo, serpentes, aranhas, corvos, peixes, tigre, fêmea de tubarão, pássaros, javali, baleia, hiena, pelicano, pato selvagem, arraia, caracol, abutre, falcão, vermes, escorpião, corvo, rouxinol, tênias, polvo, crocodilo, condor, cordeiros, petréis<sup>44</sup>, aves de rapina, calandras<sup>45</sup>, raposa, víboras, catetos, javalis, melro<sup>46</sup>, rãs, bulldogues, dragão, percevejo, ouriço, toupeira, avestruz, flamingo, grilo, sapo, leão, galo, galinha, enguia, caranguejo, jiboia, rinoceronte, gavião, atum, abutres, porcos, escaravelho, bufo da Virgínia<sup>47</sup>, castores, caracóis, lagostins, hipopótamo, tarântula negra, serpentário<sup>48</sup> e além de outros. As referências a animais, são como, por exemplo, expressões compostas de adjetivos e substantivos; “olho gordo de sapo”, “selvagem pelicano”, “olhos de peixe morto”, “rosto de hiena”, “blocos de piolhos”,

<sup>44</sup> Aves Marinhas.

<sup>45</sup> Sabiá do campo.

<sup>46</sup> Pássaro preto

<sup>47</sup> Espécie de coruja gigante, devoradora de carneiros.

<sup>48</sup> Pássaro que se alimenta de serpentes.

“nuvens de gafanhotos”, “abutre devorador de cordeiros”, “rabo de peixe”, “negro como a asa do corvo” e muitas outras.

A animalidade é numerosa, e parece fundamental conhecer os animais contidos na obra, entretanto, não é necessário limitar-se a elencar todos os seres e suas referências, como também identificar cada espécie e forma, pois, isso seria ignorar o essencial, o complexo energético e a dinâmica da produção vital da linguagem ducassiana. Para Bachelard (2013, p. 23), “não há outro meio senão viver os *Cantos de Maldoror*. Olhar simplesmente a vida nele não era suficiente”. Isso significa que é indispensável experimentar a energia das ações maldorianas. A densidade animal encontrada se relaciona à soma de impulsos e não unicamente às imagens e representações. Diversas vezes é estabelecida uma comparação de um animal com algum tema, sobre o qual Lautréamont discorre, a energia vital do ser carrega a linguagem e a torna dinâmica e rápida, como nos dois exemplos:

[...] Eis como construí essa mina artificial. Arranquei um piolho fêmea aos cabelos da humanidade. Fui visto dormindo com ela durante três noites consecutivas, e a joguei no fosso. A fecundação humana, que teria sido nula em outros casos semelhantes, foi aceita dessa vez, por fatalidade; e ao termo de alguns dias, milhares de monstros, fervilhando em um emaranhado compacto de matéria, vieram a luz. (...) Aviso a quem me lê que tome cuidado, para não fazer uma idéia vaga, e, por maiores motivos, falsa, das belezas da literatura que desfolho, no desenvolvimento excessivamente rápido das minhas frases. Ai de mim! Quisera desenrolar meus raciocínios e minhas comparações com lentidão, e com muita magnificência (mas quem dispõe de seu tempo?), para que qualquer um entenda ainda melhor, senão meu espanto, ao menos minha estupefação, quando, em uma tarde de verão, enquanto o sol parecia baixar no horizonte, vi nadar, sobre o mar, com grandes pés de pato no lugar das extremidades das pernas e dos braços [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 131- 206-207)

Por meio de um acasalamento com piolho-fêmea, logo tem-se a milhares de piolhos que fervilham de dentro de um fosso. Nota-se que neste trecho, as ações de Maldoror são ininterruptas, rapidez precisa, característica da escrita automática de Lautréamont. Em uma passagem do quarto canto, o narrador afirma não ter tempo e recomenda aos seus leitores que tomem cuidado ao ler, pois suas frases possuem um desenvolvimento rápido. Logo após essa justificativa, inicia-se o relato de um ser com pés de pato.

As características da animalidade na obra ducassiana são impulsivas, ativas,

espontâneas, diretas e rápidas. A vida animalizada dentro desse bestiário é sinal de potentes movimentos e mudanças de impulsos subjetivos. Devido ao “excesso do querer-viver” dos seres, tem-se como resultado uma deformação, ou seja, as metamorfoses. São animais que se transformam e penetram em outros meios para praticarem ações descomedidas, em sua luta inexorável pela sobrevivência: o jogo entre a vida e a morte.

Na obra ducassiana, os vegetais pouco aparecem, são tidos apenas como cenário, Bachelard (2013, p. 13) afirma: “o tempo vegetal, o tempo contínuo, curvado como uma palmeira, não lhe ofereceu inflexões. Esta ausência do vegetalismo torna mais evidente a polarização da vida pela rapidez e pelo vigor animais”.

A animalidade nos *Cantos* não implica em admiração e contemplação, como aquilo que é notado somente pelo jogo das imagens e pelo exterior, pelo contrário, os animais deste bestiário devem ser vistos por dentro, a partir de uma ação selvagem e feroz, assim como observou Bachelard, “saído de uma vontade pura”, de “uma violência pura”. Contudo, a violência pura na poesia de Ducasse não é humana, humanizá-la seria atrasá-la. Se fossem introduzidos o ódio, a vingança e a ‘ideia dos homens’, os *Cantos* perderiam a essência da rapidez e do grito. Dessa maneira, o segredo da violência na poesia ducassiana está associada ao gesto imediato da vida animal.

No bestiário de *Maldoror* existem os animais menos acelerados, os mais cruéis e os mais dinâmicos. O cachorro e o cavalo não possuem rapidez suficiente pois são considerados por Bachelard (2013) “meios externos”, uma vez que o personagem Maldoror não entra na intimidade da ação desses animais, apenas aciona um cavalo e estimula um buldogue. Desse modo, eles praticam uma agressão “delegada”, de tal maneira que o primeiro não escolhe, ele transporta Mário e Maldoror e o segundo não age por força instintiva, mas sim por exigência de seu proprietário;

Maldoror passava com seu buldogue; vê uma menina que dorme à sombra de um plátano, confundindo-a primeiro com uma rosa [...] Despe-se rapidamente, como um homem que sabe o que vai fazer [...] Ordena ao buldogue que estrangule, com o movimento de seus maxilares, a menina ensanguentada [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p, 166-167).

Observam-se ações onde os animais são comandados por Maldoror. Não



carregam marcas teratológicas que definem a imaginação ducassiana, “Eles não traduzem nenhuma impulsão monstruosa [...] de modo algum designam um complexo dinâmico. Eles não pertencem ao cruel brasão do Conde de Lautréamont” (BACHELARD, 2013, p. 24). Outro ponto importante é a afirmação de Lautréamont “Quanto a mim, faço que meu gênio sirva para pintar as delícias da crueldade” (2005, p. 75) que deveria estabelecer o dinamismo da animalidade da obra, contudo essa crueldade a que Lautréamont se refere é pronta e acabada e são configuradas pelo tigre e pelo lobo, figuras clássicas que precisam de valor dinâmico para atuarem na obra; “se dependesse da minha vontade, teria preferido ser antes o filho da fêmea do tubarão, cuja forma é amiga das tempestades, e do tigre, cuja crueldade é reconhecida: eu não seria tão mau” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 83).

Para Bachelard (2013, p. 25), as imagens destes animais, por possuírem uma imagem clássica bloqueariam o complexo vital da obra, pois nada possuem de violência pura e nervosa, apenas desenvolvem a crueldade por uma *função da agressão inventiva*. Constatar a agressividade nervosa somente por imagens e visões gerais não é suficiente para atender à dinamicidade das ações animalizadas da obra. É necessário ir além, como por exemplo, observar nos *Cantos* os órgãos desses animais a fim de encontrar os meios ofensivos de crueldade que propiciam a essência vital das delícias de Maldoror.

Os modos de agressão animal são: dentes, chifres, garras, patas, ventosas, bicos, ferrão, veneno. Instrumentos que são encontrados na animalidade da obra, mas que não desempenham a mesma dinamicidade ativa. Cada um terá uma maior ou menor energia de agressão. A fauna réptil no bestiário ducassiano, a jiboia, a serpente, a víbora, cujo meio de ataque são: presa e veneno, apresentam pouca ação, pois não passam de fantasia sexual simbolizada pela psicanálise clássica. Em relação à pobreza de seus gestos, o veneno que ela destila não designa a *fenomenologia da crueldade imediata*<sup>49</sup>, o veneno está mais voltado para a traição e a sedução do que ao ato cruel.

Os chifres que aparecem no rinoceronte, carneiro, cordeiros, búfalos, cabra, vaca e boi são tão inativos quanto o ferrão envenenado. Esses animais no bestiário não possuem ações agressoras. O rinoceronte no sexto Canto simboliza o “Todo poderoso” que por uns instantes tenta combater Maldoror, mas é em vão, pois seu

---

<sup>49</sup> Gaston Bachelard. *Lautréamont*. Ed: Ricochete, Goiânia, 2013, p. 26.

ato é inativo e sem nenhuma ação violenta. Já os dentes e os bicos tornam a agressão dos *Cantos* mais ativa; “[...] igual ao da águia despedaçando a sua presa, que me levou a cometer esse crime; e, contudo, tanto quanto a minha vítima, eu sofri!” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 79); observa-se a função do bico nas corujas; “[...] corujas, cujo voo oblíquo passa de raspão por seu focinho, carregando um rato ou uma rã no bico, alimento vivo, doce para seus filhotes [...]” (p. 81); e o bico da águia nessa passagem; “[...] transformou-se em águia imensa e se prepara para o combate, fazendo estalar de contentamento seu bico recurvo, querendo com isso dizer que se encarrega, sozinho, de comer a parte posterior do dragão” (p. 169). Algo se despedaça e geme quando a águia ou a coruja carregam as suas presas em seus bicos e também os cães enfurecidos que rompem suas correntes, escapam e; “[...] contra os sapos, a quem partem com um golpe seco de maxilar [...] estraçalham em mil pedaços, com uma rapidez incrível” (p. 81-82).

Deste modo, Bachelard (2013, p. 27) observa que: “cresce a boca por trás dos dentes; um princípio que devora estende seu apetite. A boca é imensa porque os dentes são ativos”. Entretanto, não é estraçalhando euforicamente alimentos feitos de sangue, carne e crânio que farão desse ato ser considerado dinâmico e ativo e sim outros meios mais acelerados que fornecerão uma agressão *mais gratuita*.<sup>50</sup>

Os fatores mais ativos e determinantes de uma agressão gratuita são: a garra e a ventosa que se relacionam com a carne e o sangue respectivamente. A garra são as unhas, aquelas retráteis que pertencem aos felinos, às aves de rapina e aos cachorros. A garra é rápida e imediata, porém, é a ventosa que fornece entusiasmo mais prolongado. Segundo Bachelard (2013, p. 27), “é a ventosa que indicaríamos como o símbolo dominante de animalismo ducassiano”.

Encontram-se nos *Cantos* diversos exemplos e alusões à garra; no primeiro Canto, décima primeira estrofe, episódio em que Maldoror desempenha o papel do gênio da floresta de Goethe e assusta o menino Eduardo, “Mãe, olha estas garras; tenho medo delas...” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 96), no segundo Canto, oitava estrofe, o *Todo Poderoso* pegou um homem com suas garras do pé, “[...] nada mais tendo à mão, o criador, com as duas primeiras garras do pé, agarrou outro mergulhador pelo pescoço...” (p. 126). Também no segundo Canto, décima primeira

---

<sup>50</sup> *Idem*, p. 27.

estrofe, Maldoror diz: “[...] eu te agarro pela pele do peito, cerrando minhas garras nas crostas da tua nuca escoriada, e te jogo no Sena”. (p. 137), no segundo Canto, décima quinta estrofe: “só sabe mostrar suas garras de aço” (p. 155), no terceiro Canto, primeira estrofe: “[...] não vês as garras agudas das esfoladuras, que fendem tua pele em feridas ardentes?” (p. 162); terceiro canto, terceira estrofe: “Coragem, belo dragão; crava-lhe tuas garras vigorosas [...]” (p. 170); ainda no terceiro Canto, quinta estrofe: “[...] Contaram-me bem baixinho que as garras do meu dono os haviam arrancado dos ombros do adolescente” (p. 177); no quinto Canto, terceira estrofe, uma das mais célebres afirmações de Maldoror quanto à sua animalidade nervosa “[...] cada animal impuro que ergue sua garra sangrenta, pois bem, é minha vontade que, para dar um alimento estável a sua atividade perpétua, os faz dar voltas a meu redor” (p. 225). Finalmente no sexto Canto, terceira estrofe, Maldoror galanteia o seu amigo Mervyn “[...] é belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical [...]” (p. 252).

Interessante mencionar o clássico episódio do primeiro Canto, sexta estrofe, em que o *aprendiz de crueldade*<sup>51</sup> pratica a sua primeira lição:

Deve-se deixar crescer as unhas durante quinze dias. Ah! Como é doce deitar-se com uma criança que nada tem ainda sobre seu lábio superior, e passar suavemente a mão por seu rosto, inclinando para trás seus lindos cabelos! Depois, de repente, quando ele menos espera, cravar as unhas longas em seu peito macio, de tal modo que não morra. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 77).

Para Bachelard, a garra simboliza a “vontade pura” do animal, daí o “querer atacar” procura o drama, ele se satisfaz em forças que se complementam: os instintos, erótico e agressivo; “o instinto organiza e pensa. Ele preserva os sentimentos, os desejos, as vontades especificadas tempo suficiente para que suas energias se materializem em órgãos” (BACHELARD, 2013, p. 29).

Dessa maneira o instinto de ataque prossegue em um movimento com uma vontade necessária para que a ação se transforme em um nervo, ou seja, em músculo. As garras são os meios para o “querer atacar” *formar uma ponta*<sup>52</sup> cuja defesa é uma configuração redonda, daí o ataque é vital ou sexual, onde ocorre a

---

<sup>51</sup> Idem, p. 28.

<sup>52</sup> Idem, p. 29.

penetração no corpo, na carne.

A ação das garras possui um movimento refinado, ligeiro e delicado de torsão. Este é “um dos movimentos elementares das raivas ducassianas; ele é facilmente acompanhado de um sorriso cruel” (BACHELARD, 2013, p. 29-30). É necessário indicar que, instrumentos como o punhal e faca não são utilizados como atributo à crueldade, pois a sua ação é *mais que cruel, é mortal*<sup>53</sup>, e para Lautréamont é mais prazeroso violentar e violar que matar. Dessa forma, a garra é um meio de crueldade que induz o ser à vontade de rasgar, de estraçalhar, de arranhar e de apertar nervosamente com os dedos. Tal como afirma Bachelard é o princípio da crueldade juvenil<sup>54</sup>, isto é, a vontade de “atacar” daquele aluno encarcerado e subestimado em um internato.

Outro animal que estabelece ações de ataque é o caranguejo, possui cinco pares de patas ambulatórias. São quatro para locomoção e um para defesa e ataque. A pata para o ataque é provida de poderosas garras, “Não ousava aproximar-me dessa coluna imóvel; e, mesmo que tivesse a minha disposição as patas ambulatórias de mais de três mil caranguejos, ainda teria permanecido no mesmo lugar [...]” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 218).

Na imaginação energética de Lautréamont o caranguejo-gigante se destaca na narrativa dos *Cantos*. Ele perde a pata, contudo não larga aquilo em que se agarra, dificilmente ele liberta a sua presa. Para Bachelard (2013, p. 30) a respeito do exagero teratológico de Lautréamont, o caranguejo não agarra para viver, vive para agarrar.

O piolho também tem patas e uma pinça, formada por uma garra; ela perfura a pele, e se alimenta do sangue, ato que enche de energia a agressividade do bestiário de Maldoror. Na obra, tanto o caranguejo quanto o piolho se substituem de modo súbito; “o caranguejo é um piolho e o piolho é um caranguejo” (BACHELARD, 2013, p. 31). Trata-se de uma agressão arrebatadora, um fenômeno animalizante, pouco a pouco perfura, succiona e viola a carne do outro. São páginas dedicadas ao piolho, que para Bachelard significam brincadeiras de mau gosto, nascidas de uma exaltação demente e pueril, são incompreendidas como *uma teoria das formas acabadas*.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Idem, p. 30.

<sup>54</sup> Idem, p. 30

<sup>55</sup> Idem, p. 31

Entretanto, analisando pela ótica de uma *fenomenologia animalizante*, compreende-se essas ações de um modo especial, como uma outra concepção. São atos virulentos caracterizados pela vida animal cuja força brota a partir de um movimento violado. Daí, dependendo do tamanho do obstáculo, a ação cresce, governa, transforma e se multiplica. Por esse meio, o piolho e o caranguejo adquirem proporções maiores. O piolho por se alimentar de sangue pode até ficar do tamanho de um elefante, capaz de aniquilar o homem;

Existe um inseto que os homens alimentam a suas custas. Nada lhe devem; mas o temem. E esse, que não aprecia o vinho, mas prefere o sangue, se não o satisfizessem em suas necessidades legítimas, seria capaz, por um poder oculto, de tornar-se do tamanho de um elefante, e de esmagar os homens como se fossem espigas [...] Nada temei, não tardarão a crescer, esses adolescentes filósofos, através dessa vida efêmera. Crescerão a tal ponto, que o sentireis, com suas garras e ventosas” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 128).

Além do piolho e do caranguejo, cujas patas e garras apresentam grande força de crueldade, é necessário assinalar que a águia e o abutre também possuem, por meio de sua serra e bico, ações simultâneas. Bachelard afirma que;

A serra e o bico, que numa espécie de sinergia vital se adaptam um ao outro na natureza animal, devem, numa imaginação inteiramente abandonada a uma dinâmica dos gestos animais, encontrar-se em sinergia imaginativa com a garra (2013, p. 32).

Desse modo, o bico das aves de rapina (águias, falcão, abutre) são como garras, pois essas aves não devoram, elas dilaceram. A crueldade delas não se relaciona à necessidade de saciar a fome, mas sobretudo a de lacerar a carne. A águia, o piolho, o caranguejo e aqueles de energia vital, *imaginados* do bestiário, podem transmutar-se. Mediante um combate, o bico da águia que é recurvado pode sofrer alteração; “[...]. Porém ele, mal viu chegar o inimigo, transformou-se em águia imensa e se prepara para o combate, fazendo estalar de contentamento seu bico recurvo [...]” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 69). De acordo com o confronto entre específicos animais, no caso, águia versus dragão, a força da águia cresce por intermédio do obstáculo: o dragão. Assim, a ave de rapina torna-se imensa como também o seu bico;

O que esperam para atacar? Estou em transe mortais. Vamos, dragão, começa tu, primeiro, o ataque. Acabas de dar-lhe um golpe seco com a garra: não foi de todo mau. Garanto que a águia o sentiu; o vento leva a beleza das suas plumas, manchados de sangue. Ah! A águia te arranca um olho com o bico [...] a águia é terrível, e dá saltos enormes que abalam a terra, como se fosse levantar voo [...] observa que a águia colada a ele com todos os seus membros, como uma sanguessuga, enfia cada vez mais seu bico, apesar das novas feridas que recebe, até a raiz do pescoço, no ventre do dragão (LAUTREÁMONT, 2005, p. 170)

É importante observar que a força que cresce diante do obstáculo deve sempre dominar a resistência e produzir armas, ou seja, os órgãos animais da crueldade. Dessa maneira, as medidas dinâmicas dos distintos gestos se estabelecem de forma primitiva, de acordo com as ações específicas. Outro esquema de caráter dinâmico da crueldade ducassiana é a ventosa. Os animais do bestiário de Maldoror que possuem esse órgão são: a aranha, a tarântula e o polvo. Segundo Bachelard (2013, p. 33) “com a aranha, a sanguessuga, o polvo, algo de viscoso e rastejante se introduz na poesia de Lautréamont e vem romper a monotonia dos atos secos, que mesmo assim, são predominantes”. O aumento de volume e a multiplicação das formas da aranha e do polvo apresentam a energia da imaginação dinâmica da poesia de Ducasse; “[...] grudei minhas quatrocentas ventosas à parte baixa da sua axila, e o fiz soltar gritos terríveis... Transformaram-se em víboras ao sair pela sua boca [...]” (LAUTREÁMONT, 2005, p. 154). O polvo succiona energeticamente Maldoror, de tal maneira que no decorrer desse ato, os gritos transfiguram-se em víboras. Observa-se também a dinâmica da “sucção imensa” no episódio da velha aranha;

Toda noite, na hora em que o sono alcançou seu mais alto grau de intensidade, uma velha aranha da espécie gigante tira lentamente sua cabeça de um buraco localizado no chão, em uma das interseções dos cantos do quarto. Escuta atentamente se algum rumor ainda mexe suas mandíbulas na atmosfera. Por sua conformação de inseto, o mínimo que pode fazer, se quiser aumentar com brilhantes personificações os tesouros da literatura, é atribuir mandíbulas ao rumor. Ao certificar-se de que o silêncio reina nas redondezas, retira sucessivamente das profundezas do seu ninho [...] as diversas partes do seu corpo, e se dirige passo a passo para a minha cama [...]. Ela me aperta a garganta com suas patas, e suga meu sangue com seu ventre. Tranquilamente! ” (LAUTREÁMONT, p. 238-239)

Embora a aranha succione o sangue de Maldoror, a volúpia do prazer se sobressai sobre a alegria da aranha de simplesmente alimentar-se. O dinamismo da imaginação ducassiana se abandona à um alvoroço frenético de metamorfoses de seres. A partir dos tentáculos do polvo e das garras do caranguejo, observa-se que com a intensidade das ações, os meios se multiplicam e extrapolam em energia vital, cujo resultado será uma nova criatura, polvo alado, rabo de peixe que levanta voo, caranguejo que cavalga um corcel feroso, o ser híbrido com pés de pato. Assim, Maldoror realiza a totalidade animal, tem toda *uma animalidade à sua disposição*, isto é, uma soma de várias possibilidades vitais. Ao grudar as suas quatrocentas ventosas no *fantasma amarelo*, a criatura começa a gritar, então, esses gritos transformar-se-ão em víboras ao sair pela boca, onde posteriormente se esconderão no matagal;

[...]ao sair por sua boca foram esconder-se nos matagais, nos muros em ruínas, à espreita de dia, à espreita da noite. Esses gritos, tornados rastejantes, dotados de anéis inumeráveis, com uma cabeça pequena e achatada, e olhos perversos, juraram dar caça à inocência humana (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 154)

Ventosas que grudam na axila de um fantasma, gritos que se transformam em víboras e que depois saem rastejando-se pelas florestas, essas metamorfoses são consolidadas por meio do imaginário energético ducassiano. Existe uma voz estridente que importuna Maldoror. É a voz do seu criador, “para Lautréamont, o Verbo é violência, e Gênese é uma Geena, a criação uma brutalidade” (BACHELARD, 2013, p. 34). Observa-se que, por meio dessas ruínas, é construída uma obra de linguagem “nervosa” e “brutal”, transgredindo as barreiras daquela época – França-1869, final do século XIX. Enquanto na acepção clássica do termo, século XVII e XVIII, a palavra literatura era apenas uma recepção passiva<sup>56</sup>.

A metamorfose presente nos *Cantos* sempre retorna à sua base: Maldoror. De repente é um polvo real e monstruoso cujo inimigo é um fantasma e este sente-se assombrado mediante tamanho, em um *abraço indomável*. E o polvo-Maldoror avança em direção ao seu obstáculo contra um abraço viscoso e sufocante;

<sup>56</sup> Relação que constituía a literatura na época clássica como apenas questão de memória e de familiaridade. In: Michel Foucault. *A grande estrangeira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 79.

Estas imagens podem parecer artificiais e repulsivas a um leitor submisso às poéticas visuais, às poéticas panorâmicas, às poéticas estáticas. Elas, no entanto, terão um valor inteiramente outro para um leitor que se aplique a surpreender as imagens da motricidade: a serpente é um braço ágil, é a agilidade. O tentáculo é, então, a realização de uma vontade que sabe dobrar para vencer, para envolver, para possuir. Uma poética da vontade inicial, diferente da poesia mais passiva da sensação, deve vir ao encontro das imagens ducassiana (BACHELARD, 2013, p. 35).

Com isso, observa-se que o movimento da poesia de Lautréamont tem tudo a ver com a vontade pura dos animais de seu bestiário, cujas ações fazem impulsionar a linguagem, caracterizada de puro nervos, energia e agressão. Entre as espécies de animais presentes no bestiário da obra, Bachelard afirma sobre a filogênese ducassiana, sob a qual existe uma contaminação. O polvo que é do mar, ganha asas e visto de longe, alado, parece um corvo; “Por vezes, em uma noite de tempestade, enquanto legiões de polvos alados, semelhantes de longe a corvos, planam acima das nuvens [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p.152)

No combate entre a águia e o dragão, vemos a águia com o seu bico e garras representando uma sanguessuga que além de rasgar a carne do dragão, succiona o seu sangue. Essas ações através da garra, do bico (águia) e da ventosa (polvo), apresentam a vontade de agressão e suas potências. Nessa situação, concentrar a violência em uma única direção, é destruir a essência da poesia de Lautréamont. Além dos movimentos de agressão precisos, nota-se um movimento de agressão abstrato. Dessa forma Bachelard assinala que;

Há uma hierarquia das velocidades [...] uma atração pelo que nada, pelo que voa e pelo que, nestes dois casos, domina o que corre [...] há nos *Cantos de Maldoror* um complexo da vida marinha e um complexo menos fortemente coeso, da vida aérea (BACHELARD, 2013, p. 37).

Na vida marinha, o tubarão é o ser de destaque e dominante. Os peixes são vistos distantemente enquanto o tubarão se encontra mais próximo de Maldoror. No segundo Canto, são descritos seis, com suas nadadeiras vigorosas abrem caminho através das ondas revoltas, há também uma “enorme fêmea de tubarão” (p. 149) que vem “partilhar o patê de fígado de ganso, e tomar o caldo frio” (p. 149). Neste episódio, a fêmea, furiosa trava uma disputa com os demais tubarões. No final deste



canto, Maldoror se une a fêmea vencedora, e em um cenário bastante subjetivo;

Duas coxas nervosas se colaram estreitamente a pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, os braços e as nadadeiras entrelaçadas ao redor do corpo do objeto amado [...] no meio da tempestade [...] a luz dos relâmpagos; tendo por leito de himeneu<sup>57</sup> a vaga espumosa [...] rolando sobre si mesmos, rumo às profundezas desconhecidas do abismo, juntaram-se em uma copula longa, casta e horrorosa! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 150)

Maldoror encontra o seu primeiro amor. É um tipo de amor que se consolida no abismo do oceano, engolindo violentamente o “amor frio”, “o amor congelante” dessa relação animal. Segundo Bachelard, é uma frieza que queima, portanto, o fogo da poesia de Isidore Ducasse é o *fogo negro e frio*<sup>58</sup>. Lautréamont descreve a ardente e fria paixão no terceiro Canto, primeira estrofe, em que Maldoror e Mário cavalgam à beira mar com seus cabelos ao vento frio:

Asseguro-te que não há fogo em meus olhos, embora sinta a mesma impressão, de meu crânio estar mergulhado em uma tina de carvões ardentes. Como querer que as carnes da minha inocência fervam na caldeira, se mal ouço gritos muito frágeis e confusos, que, para mim, são apenas gemidos do vento que passa por cima das nossas cabeças? (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 163).

Observa-se que o amor de Maldoror só se configura no mar, embora a relação entre o protagonista e o tubarão-fêmea também apresentem o que Bachelard denomina de uma concepção viva do mal, “diante de tal amor, parece também que a consciência do mal é tão viva que a pureza é reconquistada nesta via” (BACHELARD, 2013, p. 38). Assim, o primeiro amor que Maldoror reconhece, quando se relaciona com o tubarão-fêmea, simultaneamente se associa a um contato “casto” e “horrendo” ao mesmo tempo. Desse modo o protagonista ama, contudo no terceiro Canto, quinta estrofe, Maldoror sente repulsão ao se lembrar de sua “alma semelhante” – o tubarão-fêmea. Essa aversão é a consciência do horror que, em certas almas, o *primeiro amor* pode deixar. A seguir, exemplo de uma passagem onde Maldoror sente repulsões de seus amores;

<sup>57</sup> Em latim como *Hymenaeus* ou *Hymenaios*, é o deus grego do casamento, filho de Apolo.

<sup>58</sup> Gaston Bachelard. *Lautréamont*. Ed: Ricochete, Goiânia, 2013, p. 38.

Alma real, entregue, em um momento de esquecimento, ao caranguejo do deboche, ao polvo da fraqueza de caráter, ao tubarão da abjeção individual, à jiboia da moral ausente, e ao caracol monstruoso do idiotismo! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 181).

Assim vistos, todos os vícios humanos são incorporados no reino animal e por esse viés a vida contida na animalidade da obra representa o *inferno do psiquismo*<sup>59</sup>, com isso a energia vital de diversos seres é liberada, a tal ponto que corpo e psiquismo de Maldoror, pouco a pouco se decompõem e se metamorfoseiam;

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 [...] Sobre minha nuca, como sobre um monte de esterco, cresce um enorme cogumelo, com seus pedúnculos umbelíferos [...] 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 [...] Debaixo da 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 [...] 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 formavam 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 [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p.197-198)

Os pássaros do bestiário desempenham simpatia e liberdade de movimentos, retratam ações fáceis e aprazíveis, à exceção das aves de rapina: águia, falcão, abutre que são cruelmente dinamizadas. A descrição de outras aves: pardal, colibris, rouxinol, petréis, calandras, gaivota, albatroz, andorinhas, rolinhas, perdizes,

---

<sup>59</sup> Idem, p. 38.

verdelhão<sup>60</sup>, flamingo, cisnes e outros, são bastante variados, porém não são valorizados e muito menos violentamente dinamizados, pois há os pássaros que cantam e de acordo com Bachelard, suas metamorfoses são fáceis, não possuem obstáculos. Maldoror quando precisa fugir de alguma barreira, se metamorfoseia, sem abandonar a sua carga e se junta ao bando, por exemplo:

Chegando ao lago, vê-o povoado de cisnes. Pensa que é um refúgio seguro; com a ajuda de uma metamorfose, sem abandonar sua carga, mistura-se ao grupo das demais aves. Observai a mão da Providência, lá onde estaríamos tentados a achá-la ausente, e fazer bom proveito do milagre de que vou falar. Negro como a asas do corvo, por três vezes ele nadou entre os palmípedes de uma brancura deslumbrante [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 271-272)

Nota-se que Maldoror metamorfoseia-se em um cisne negro e junta-se ao bando. Assim ele permaneceu majestoso dentro do lago. Verifica-se em outros trechos, exemplos de aves e pássaros representando movimentos de leveza em alguns relatos maldorianos; “nada... a não ser os campos que dançam em turbilhão com as árvores e com as longas fileiras de pássaros<sup>61</sup> que atravessam os ares. Isso turva o meu sangue e meu cérebro...” (p. 63-84); “[...] O pássaro migratório<sup>62</sup> pousa nelas confiante, e se deixa abandonar a seus movimentos, cheias de uma graça ativa, até que os ossos de suas asas tenham recobrado seu vigor costumeiro para continuar a peregrinação aérea”. (p. 89); “[...] a cada quarto de hora, quando uma ventania, mais forte que as outras, trazendo os seus acordes lúgubres através do grito dos *petréis* espavoridos, deslocava o navio com um estalo longitudinal [...]” (p. 146); “[...] a gaivota, com seus gritos e movimento de asa, se esforçava em vão para nos avisar da proximidade possível da tempestade [...]” (p. 160); “[...] atrás dos *colibris* cheios de independência [...] entre os raios de sol e o voo em turbilhão das efemérides [...] maior que o *melharuco*<sup>63</sup>; divertindo-se às custas da *toutinegra*<sup>64</sup>, que não canta tão bem como o *rouxinol* [...]” (p. 166).

No quinto Canto, primeira estrofe, tem-se o “bando de estorninhos” que com o seu modo particular de voar usam uma tática uniforme e regular, se assemelham a

<sup>60</sup> Passarinho amarelo listrado de preto.

<sup>61</sup> Grifo nosso.

<sup>62</sup> Grifo nosso.

<sup>63</sup> pássaro da família dos Meropídeos, destruidor de abelhas; abelharuco.

<sup>64</sup> pássaro muito pequeno do género *Sylvia* dentro da família sylviidae. Toutinegra-de-cabeça-preta.

uma tropa disciplinada que obedece rigorosamente à voz de um só chefe. No sexto Canto, além da metamorfose de Maldoror em cisne, onde o protagonista consegue um refúgio seguro, tem-se a presença de um “rabo de peixe” que se remexe no fundo de um buraco sob o qual é resgatado pelo caranguejo que lhe promete duas asas de albatroz caso fosse ao encontro do Criador e lhe dissesse sobre a importância do caranguejo de dominar as ondas enfurecidas do mar maldoriano. Em seguida, o “rabo de peixe” com as duas novas asas de um albatroz foi até o Criador, que adivinhando tratar-se de uma espionagem, atravessou o rabo de peixe com uma flecha envenenada. O Todo Poderoso transforma-se então em rinoceronte.

As relações das aves no bestiário correspondem a ações indiferentes e menos dinamizadas, comparando com aquelas aves de rapina que possuem as garras, cujo poder de ataque dilacera a carne do mais fraco. Deste modo, os pardais, os colibris, os rouxinóis, as andorinhas e as gaivotas não dinamizam a crueldade em seus atos, eles são mais vagarosos servindo de atividades fáceis a Maldoror. Além dos pássaros há a descrição de peixes, que também possuem um dinamismo estático sem nenhum ato cruel. No primeiro Canto, nona estrofe:

[...] Velho oceano, não haveria nada de impossível em esconderes em teu seio futuras utilidades para o homem. Já lhe deste a baleia [...] Velho oceano, as diferentes espécies de peixes que alimentas não juraram fraternidade entre si. Cada espécie vive de seu lado [...] 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. Aos peixes... isso lhes é permitido; não aos homens. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 86-87)

No segundo Canto, oitava estrofe, homens são comparados à ténias e peixes;

[...] de repente, como ténias através do conteúdo de um penico, duas ou três cabeças prudentes, que logo se abaixavam, com a rapidez da flecha; um pontapé, bem aplicado sobre o osso do nariz, era a recompensa já sabida pela revolta contra o regulamento, ocasionada pela necessidade de respirar em outro ambiente; pois, afinal de contas, aqueles homens não eram peixes! Anfíbios quando muito, nadavam entre duas águas nesse líquido imundo [...] Não é qualquer um que come um tal miolo, tão gostoso, bem fresco, que acaba de ser pescado a menos de um quarto de hora, no lago dos peixes. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 126)

Entre os peixes e os pássaros existem algumas considerações tais como o dinamismo entre o voo e o nado, uma vez que são contaminados. Dessa junção, voar e nadar, tem-se o resultado daquela figura “rabo de peixe voador”, onde o rabo de um peixe sobrevoa os céus. Para Bachelard (2013, p. 39), “trata-se, de fato, de uma composição, quase geométrica, do voo com o nado”. Há um exemplo que designa também a relação entre pássaro e peixe, incorporados às duas figuras, a de Mário e Maldoror. São vistos como dois condores dos Andes, voando lado a lado, um o gênio da terra e o outro o gênio do mar; “[...] gostavam de planar, em círculos concêntricos, entre as camadas da atmosfera mais próxima do sol [...]” (LAUTREÁMONT, 2005, p. 160)

A relação do voo e o nado, entre o pássaro e o peixe está concentrada pela imaginação essencialmente *realizante* de Lautréamont. A partir dessa contaminação cria-se um objeto, um “rabo de peixe”, provido de asas, meio que impulsiona o voo desse ser. Lautréamont esquematiza essas realizações, potencializa para que os atos estejam em seu mais alto grau. Os pedaços de seres e hibridizações (asas de aves, rabo de peixe, dragão com cabeça de tigre, polvo alado...) que se fundem, são resultados de ações animalizadas. Tem-se então, um objeto surreal que povoa a poética da obra. A origem desse novo ser – um rabo de peixe que voa – se constrói a partir de pedaços, figura assimétrica, irregular, por assim dizer, sobre um caos biológico. Segundo Bachelard (2013, p. 40),

É preciso ver aí simplesmente uma espécie de atordoamento da faculdade animalizante que, agora, animaliza tudo indistintamente. Em sua insuficiência, esta síntese biológica imediata revela, aliás, bem claramente, a necessidade de animalizar que está na origem da imaginação. A função primeira da imaginação é fazer formas animais.

O peixe e o pássaro vivem dentro de um volume, peixe na água e pássaro no ar, enquanto, nós, humanos, vivemos em uma superfície. Desse modo, eles possuem uma liberdade a mais, nesse ambiente dinâmico: água e ar. Bachelard assinala que não é absurdo no reino dos impulsos, confundir duas espécies de animais. Com efeito, se a poesia ducassiana se realiza nas origens do verbo, se ela é recente de uma euforia, frenesi anímica, seus elementos como o nado, o voo, o ataque, a mordida, a sucção e o bote devem alertar poesias singulares como os *Cantos*. Assim o bestiário de Maldoror com seus parasitas, blocos de piolhos e

animais virulentos, marcam a violência dos atos cuja brutalidade exagerada é fundamental para reconhecer a poesia visceral. Animalidade, metamorfose, violência, agressão, brutalidade, um agrupamento que caracteriza muito bem o complexo lautreamontiano: terrivelmente perigoso e “fortemente nevrosante”.

Sobre a animalidade presente nos *Cantos*, é necessário citar a noção do termo “primitivo”, que não pode ser confundido com anterioridade cronológica. Assim, Bachelard antecipa-nos, de maneira cuidadosa e inteligente, que não encontraríamos tal termo na poesia de trovadores de um passado distante; “Não se encontra este elemento em poesias de menestrelis tampouco de trovadores” (2013, p. 42), daí surge a seguinte afirmação do filósofo de que *a primitividade em poesia é tardia*. Desse modo, é necessário desprender-se dos livros e dos valores intelectuais, criando uma linguagem que deve ser contemporânea à sua criação poética, de maneira a não se ver “estorvada pela linguagem já aprendida” (BACHELARD, 2013, p. 42). Sua explicação vai mais além: é exatamente na investigação do papel das metáforas na *deformação* das imagens poéticas – e não como instrumentos para a descoberta de seu sentido figurado – que se torna possível ver sua primitividade. No primeiro Canto, oitava estrofe, Maldoror encontra-se em um espaço cheio de trevas e tedioso consigo mesmo, rasga com suas próprias mãos o seu peito e continua respirando. Nota-se que a primitividade poética está na agressividade do movimento das imagens, que divergem dos valores aprendidos pela tradição, do reino das imagens, passamos para o reino das ações;

Toda manhã, quando o sol se levanta para os outros, distribuindo a alegria e o calor salutar a toda a natureza, enquanto nenhum de meus traços se move, encarando fixamente o espaço cheio de trevas, agachado no fundo da minha caverna amada, em um desespero que me embriaga como o vinho, rasgo com minhas possantes mãos meu peito em pedaços. No entanto, sinto que não estou possuído pela raiva! No entanto, sinto que não sou o único a sofrer! No entanto, sinto que respiro! Como um condenado que exercita seus músculos, refletindo sobre seu destino, e que logo subirá ao cadafalso, em pé sobre o meu leito de palha, os olhos fechados, viro lentamente meu pescoço da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, por horas inteiras; não caio duro. De vez em quando, meu pescoço não podendo mais continuar a girar na mesma direção, quando se detém para recomeçar a girar em uma direção oposta, eu olho repentinamente o horizonte, através dos raros interstícios deixados pela folhagem espessa que recobre a entrada: nada vejo! Nada... a não ser os campos que danam 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 uma barra de ferro, como um martelo batendo na bigorna? (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 83-84).

Então, deve-se ter coragem o bastante para fundar antes que a poesia métrica, uma *poesia projetiva*, como também difícil descobrir a geometria projetiva sob a geometria métrica de um poema. A geometria projetiva é essencialmente a geometria primitiva. Para Bachelard, a teoria fundamental da geometria projetiva, é identificar quais são os elementos de uma forma geométrica que podem ser deformados impunemente em uma projeção, deixando subsistir uma coerência geométrica. A teoria fundamental da poesia projetiva identifica quais são os elementos da forma poética que podem ser impunemente deformados por uma metáfora deixando subsistir a coerência poética. De acordo com Bachelard, (2013, p. 42-43),

Quando meditamos sobre a liberdade das metáforas e sobre seus limites, percebemos que certas imagens poéticas *se projetam* umas sobre as outras com segurança e exatidão, o que significa dizer que, em *poesia projetiva*, elas não são mais que uma mesma e única imagem.

Várias imagens de um mesmo elemento, requer metáforas que são consideradas imagens da vida; no primeiro canto, segunda estrofe, nota-se tais imagens que carregam elementos vitais: narinas, ventre, tubarão, ar. Lautréamont indica ao leitor sobre as emanções do mal, que a sua obra exala e quando aspiradas, projetará o leitor a um devaneio de imagens deformadas onde encontrará no cenário maldoriano um tubarão sobrevoando o ar belo e negro;

Leitor, talvez queiras que eu invoque o ódio no começo desta obra! Quem te diz que não aspirarás, banhando em inumeráveis volúpias, o quanto quiseres, com tuas narinas orgulhosas, grandes e esguias, girando sobre teu ventre, como um tubarão, no ar belo e negro, como se compreendesses a importância desse ato e a importância não menor de teu apetite legítimo, lenta e majestosamente, as rubras emanções? (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 74)

Dessa forma, a ligação projetiva de elementos com suas diversas imagens metaforizadas é primitiva. Nota-se então que no estudo das imagens constataremos

a importância da imaginação poética sobretudo metáforas que se ligam às metamorfoses; de acordo com Bachelard (2013, p. 43) “No reino da imaginação, a metamorfose do ser já é uma adaptação ao meio imagético. Ficaríamos menos espantados com a importância, em poesia, do mito das metamorfoses e da fabulação animal”.

Os *Cantos de Maldoror* possui uma experiência poética *sui generis*, aquém dos poetas da imaginação pura. A obra lautreamontiana possui um compromisso com a vida, é o complexo vital da vida animal de onde provém o impulso e energia de agressão, daí as emanções dinâmicas dessa animalidade se projetam na narrativa de Maldoror. Para José Ternes (2014, p.78) as noções de primitividade, animalidade, agressividade não devem ser separadas, “devem ser pensadas num único movimento que surge daquela profundidade da vida assinalada por Foucault no espaço moderno que surge a vida na Biologia”.

A profundidade da vida existente no espaço moderno, significa que os seres agora, serão vistos interiormente, por seu lado invisível, tridimensional. Então surge o papel da biologia que vai afirmar a vida. Nessa concepção, os animais dos *Cantos* são vistos profundamente, são seres, inseridos em uma fábula diferente das de Esopo, nesta são figuras coloridas representadas sob uma  *fina psicologia humana*, na ironia de Bachelard,  *talento de psicólogo*, já naquela gritam a vida, energia pura.

O conceito do primitivo tem relação com a profundidade da vida e a linguagem na poesia ducassiana. De acordo com Bachelard, o poeta Isidore Ducasse ou Conde de Lautréamont representa em sua poesia dinâmica, um  *primitivo*, devido ao enraizamento biológico; isto é, a essência vital e energética emanada dos animais é direcionada à poesia que instantaneamente adquire músculos. Considera-se que os *Cantos* possuem primitividade porque a sua poética desenvolve-se a partir da energia vital, da nervura, dos músculos e dos gritos da animalidade, dessa forma, para Ternes (2014, p. 80), a estrutura própria ao primitivismo estaria próxima ao do instinto e a animalidade nos *Cantos* não deve ser confundida com a pura bestialidade e nem relacioná-la com a loucura e perversidade, ou ainda confundir a crueldade essencial dos *Cantos* com a violência, coisa dos homens, pois, esta, não acontece sem um tempo de preparação. A crueldade presente nos *Cantos* é direta e espontânea, advinda da profundidade primitiva e instintiva dos seres. Se a essência energética provém dos impulsos e das profundezas da vida, então, a noção de primitivo, no tocante à leitura de uma obra



literária, não pode ser analisada através de indicadores externos, aqueles que dão sentido e significado à obra por observações advindas do exterior, mas do seu interior, onde se aloja a sua verdadeira essência.

É necessário entender que para Bachelard, o *primitivo* não é de fato, primitivo, pois *a primitividade em poesia é tardia*<sup>65</sup>, e de forma paradoxal afirma que *a poesia primitiva é projetiva*<sup>66</sup>. Desse modo, a poesia primitiva ou projetiva, segundo Ternes (2014, p. 81), “Não configura uma volta pura e simples a um universo anterior ao humano. Não configura uma *naturalização*. Ao contrário, trata-se de um *progresso* (ressalvando-se a cautela que o uso dessa palavra impõe)”

De acordo com Ternes (2014, p. 81-82), o primitivo diz respeito às forças vitais, à animalidade, por conseguinte, ao instinto, que aparece como estrutura ativa. Desse modo, o primitivo é projetivo, ou tardio<sup>67</sup>, porque em nenhum momento sofre acomodação nem representa uma volta ao estado inercial, tampouco diminui a ação. Significa engajamento, seja da razão, seja da imaginação. Valoriza-se o dinamismo. É uma função, antes de qualquer coisa tonificante, que demonstra o vigor e a força, que engajam os músculos e os nervos da poesia. Nos *Cantos*, tem-se essa lição, de *entrega absoluta ao trágico inesperado*. Após violentar a menina, Maldoror, ordena ao seu buldogue que a estrangule, o cão, sem desobedecer ao seu dono o faz. E, inesperadamente ocorre algo, que diz respeito à vontade, por assim dizer, a vontade do ataque, à entrega total ao trágico inesperado;

[...] Mas o cão não ignorava que, se desobedecesse a seu dono, uma faca, lançada de dentro de uma manga, abriria bruscamente suas entranhas, sem aviso prévio. Maldoror (como repugna pronunciar esse nome!) escutava as agonias da dor, e se espantava que a vítima tivesse a vida tão dura, a ponto de ainda não estar morta. Aproxima-se do altar de sacrifício, e vê a conduta do buldogue, entregue a seus baixos instintos, levantando a cabeça sobre a menina, como um naufrago eleva a sua acima das ondas em fúria. Dá-lhe um pontapé e lhe vaza um olho. O buldogue enfurecido, foge pelos campos, arrastando atrás de si, por um trecho do caminho que será para sempre demasiado longo, por mais curto que tenha sido, o corpo da menina pendurada, que só veio a separar-se graças aos movimentos sincopados da fuga, mas teme atacar o seu amo, que nunca mais o verá. Este tira do bolso um canivete americano, composto de dez a doze hidra de aço; e, munido de semelhante

<sup>65</sup> Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. Goiânia: Edições Ricochete, 2013, p.43.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>67</sup> Entende-se por tardio, uma ação que se projeta em um tempo posterior. Está fora de um tempo habitual. Diz respeito à novidade.

escalpelo, vendo que a relva ainda não havia desaparecido sob a cor de tanto sangue vertido, apressa-se, sem empalidecer, a cavoucar corajosamente a vagina da infeliz criança. Desse buraco alargado, retira sucessivamente os órgãos interiores [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 167-168)

Ainda conforme, Ternes (2014, p. 82), nos *Cantos de Maldoror* existem graus de primitividade e de animalidade. Eles se distinguem por imagens mais *próprias* do que outras. Mais sinceras e mais animais que outras. Por exemplo; tornar-se piolho vale mais do que virar elefante! Alguns indicadores dos graus de primitividade tem a ver com o tempo, a energia, a ação, e a crueldade. O tempo e a energia são os dois objetivos levantados inicialmente por Bachelard em *Lautréamont*. O tempo, por indicar que Lautréamont é “um dos maiores devoradores”, enquanto a obra apresenta um “complexo particularmente energético”. Dois procedimentos que guardam o segredo da “insaciável violência” e o “complexo da vida animal” dos Cantos. Dessa forma, a obra carregada de instintos está muito próxima à primitividade, à animalidade e à crueldade, juntas projetam uma poesia considerada por Bachelard (2013, p. 10) “*agressão pura*, no mesmo estilo em que se falou de *poesia pura*”.

Nos *Cantos*, o tempo não obedece à cronologia, é o do instante, onde os impulsos não esperam e o ser ataca para afirmar a sua violência. Diante de um ato vigoroso, o tempo se transforma, se acelera e se aniquila, com isso, “a literatura moderna parece repetir a mesma lição. A modernidade de uma obra poderia ser avaliada pelo tempo que a atravessa. Há obras que *devoram* o tempo. Há as que nele *adormecem*” (TERNES, 2014, p. 83). Desse modo, os *Cantos* se inserem neste contexto onde o complexo vital dos instintos animais acelera o tempo fazendo com que a obra atravesse com rapidez o século seguinte sem adormecer em nenhum instante.

A vida animal da obra é gerida pela energia de agressão, ou seja, pelos impulsos vitais onde o ataque acontece em um tempo sem preparação. Em torno disso, o complexo vital da obra é “sinal de uma riqueza e de uma mobilidade de impulsos subjetivos. É o excesso do querer viver que deforma os seres e que determina as metamorfoses (BACHELARD, 2013, p.12-13). Além da animalidade e da primitividade, temos nos *Cantos de Maldoror*, a metamorfose, que ocorre, a partir do complexo animal de Lautréamont, o *excesso de querer-viver* vai deformar os

seres e o resultado disso serão as metamorfoses. O vocábulo “metamorfose” provém do latim “metamorphōsis” que, por sua vez, deriva de um vocábulo grego cujo significado é “transformação”. O sentido mais preciso, por conseguinte, diz respeito à transformação de algo em outra coisa. Já para Bataille, notamos outro significado que agrega mais sentido ao termo, no que se refere às metamorfoses existentes nos *Cantos de Maldoror*,

Podemos definir a obsessão da metamorfose como uma necessidade violenta, que, aliás, se confunde com cada uma das nossas necessidades animais, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela natureza humana (BATAILLE, 1970, p. 208).

A partir desse conceito pensamos que essa obsessão está direcionada a um desejo profundo que instiga o ser humano a questionar os limites de sua condição. Há a necessidade de transgredir o limite para se projetar em um outro ser ou objeto, daí a metamorfose. Nos *Cantos*, as metamorfoses são *urgentes e diretas*, “ela se efetua um pouco mais rápido do que é pensada; o sujeito, abismado, de repente vê que construiu um objeto. E esse objeto é sempre um ser vivo” (BACHELARD, 2013, p.19). Desta forma o querer-viver se enaltece, e o violento desejo de viver é impulsionado pelas forças vitais, e isso resulta na deformação dos seres proporcionando a metamorfose;

[...] desde o dia glorioso em que, derrubando de seu pedestal os anais do céu onde, por não sei que infame intriga, estavam consignados seu poder e sua eternidade, grudei minhas quatrocentas ventosas à parte baixa da sua axila, e o fiz soltar gritos terríveis...transformaram-se em víboras [...] Esses gritos, tornados rastejantes, dotados de anéis inumeráveis, com uma cabeça pequena e achatada, e olhos pérfidos, [...] Qual não foi o espanto ao ver Maldoror, transformado em polvo, investir contra seu corpo com suas oito patas monstruosas (...) Chegando ao lago, vê-o povoado de cisnes. Pensa que é um refúgio seguro; com a ajuda de uma metamorfose, sem abandonar sua carga, mistura-se ao grupo das demais aves[...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 154, 271)

Há passagens, nos *Cantos de Maldoror*, onde a metamorfose é caracterizada pelo *frenesi* da mutação, como por exemplo a *felicidade* da metamorfose;

A metamorfose nunca apareceu a meus olhos senão como elevada e magnânima ressonância de uma felicidade perfeita, que 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 contemplava deliciado. Não restava a menor parcela de divindade; soube elevar minha alma até a excessiva altura dessa volúpia inefável [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 204).

Segundo Bachelard, a metamorfose neste episódio é tomada por um excesso de arrebatamento, Maldoror sente-se feliz com o “sonho” da transformação em porco. Entretanto, no final da narrativa, a impulsão vital diminui, Maldoror retorna a sua forma “humana”, deixa de ser um porco, e com isso, sente-se entristecido; “Voltar a minha forma primitiva foi para mim uma dor tão grande que, durante as noites, ainda choro por causa disso” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 205). Desta forma, para resgatar sua forma de porco, deverá “retornar sua metamorfose destituída”. (BACHELARD, 2013, p. 16). A metamorfose nos Cantos de Maldoror é contínua, é o instrumento que realiza instantaneamente uma ação dinâmica. A partir disso, há a conquista de uma outra ação e também de um novo tempo. Com a ação do impulso animal, o tempo se acumula de instantes decisivos que dura conforme a execução, então o *querer-atacar* intensifica e imediatamente a metamorfose acontece.

Para elucidar o querer-atacar que antecipa a *aceleração vital*, Bachelard compara a metamorfose entre Lautréamont e Kafka. No primeiro tem-se a impulsão vital da animalidade, enquanto que, no segundo é lenta, pesada, arrastada. O *devir barata* de Gregor é negativo, não há um querer viver, pelo contrário, ele se *extingue*; “o ser é capturado em sua extrema miséria [...] as metamorfoses de Kafka indicam o mais pesado dos pesos (...) Kafka sofre de um complexo de Lautréamont negativo, noturno, negro” (BACHELARD, 2013, p.13-16). Desse modo, a metamorfose “quase morta” desse autor não se aproxima da de Lautréamont. É um estranho declínio da vida e das ações;

Sentiu uma leve comichão na barriga; arrastou-se lentamente sobre as costas, — mais para cima na cama, de modo a conseguir mexer mais facilmente a cabeça, identificou o local da comichão, que estava rodeado de uma série de pequenas manchas brancas cuja natureza não compreendeu no momento, e fez menção de tocar lá com uma perna, mas imediatamente a retirou, pois, ao seu contato, sentiu-se percorrido por um arrepio gelado (...) Libertar-se da colcha era tarefa bastante fácil: bastava-lhe inchar um pouco o corpo e deixá-la cair por si. Mas o movimento seguinte era complicado, especialmente

devido à sua invulgar largura. Precisaria de braços e mãos para erguer-se; em seu lugar, tinha apenas as inúmeras perninhas, que não cessavam de agitar-se em todas as direções e que de modo nenhum conseguia controlar (KAFKA, 2013, p. 2, 4)

Observa-se que Gregor sente dificuldades para se locomover, se arrasta e demora muito para sair de um lugar para outro, ou seja, o seu movimento é lento, e quando se desloca, o percurso é cheio de viscosidade, portanto, sua metamorfose não possui dinamicidade e nem essência vital. A metamorfose nos *Cantos* possui aceleração vital condicionada às ações dinamizadas da animalidade. Assim, o movimento instantâneo das transmutações de Maldoror também se estendem à imagens e palavras, torna-se, por assim dizer, outra imagem e prepara a metamorfose do ser;

A carne cristalizada que eu observava não era um corvo marinho. Eu o enxergava agora, o homem com o encéfalo desprovido de protuberância anular! [...] eu já havia observado esse bico muito longo, largo,, convexo, abobadado, de aresta acentuada, unguiculada, enganchada e muito recurvada em sua extremidade; essas bordas denteadas, retas [...] esse intervalo preenchido por uma pele membranosa [...] Se esse ser vivo, de respiração pulmonar e simples, com um corpo guarnecido de pelos, houvesse sido uma ave inteira até a planta dos pés, e não apenas até os ombros, não me teria sido então difícil reconhecê-lo [...] Com que satisfação por não ser totalmente ignorante sobre os segredos do seu duplo organismo, e que com que avidez de saber mais ainda, eu o contemplava em sua metamorfose duradoura! Embora não possuísse um rosto humano, parecia-me belo como dois longos filamentos tentaculiformes de um inseto [...] (LAUTRÉAMONT. 2005, p. 218-219- 220)

Constata-se que se constrói um objeto e as descrições das imagens sempre estão em constante transformação até chegar no resultado de um “ser” vivo. O movimento das metamorfoses como a poética dos *Cantos* se assemelha “a um cinema acelerado e para acompanhá-las é preciso treino” (BACHELARD, 2013, p. 20). No exemplo acima, a metamorfose acontece a partir de uma base vital e segundo Bachelard (2013, p. 21) jamais sabemos que espécie de reino animal o desejo irá se efetuar, isto é, onde o movimento vai encontrar a pata, a garra, o chifre e o dente. É a ação da agressão exata que definirá o animal necessário. Então, o

homem aparece como uma soma de possibilidades vitais, como um *suranimal*<sup>68</sup>, tem toda a animalidade à sua disposição; Maldoror-polvo, Maldoror-cisne, Maldoror-porco, junção de Maldoror com tubarão fêmea, com piolho fêmea. Assim, o *suranimal* que possui toda a animalidade ao seu dispor faz com que vigore nos *Cantos* uma fábula desantropomorfizada, onde os animais bestializam o humano, fornecendo a ele pés de patos, barbatanas, corpo viscoso;

[...] Vi nadar, sobre o mar, com grandes pés de pato no lugar das extremidades das pernas e dos braços, portador de uma barbatana dorsal, proporcionalmente tão longa e tão afiada quanto aquela dos golfinhos, um ser humano, de músculos vigorosos [...] mal podiam seguir de longe esse anfíbio de nova espécie [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 206-207)

A vida animal nos *Cantos* não é *uma simples metáfora*<sup>69</sup>, como também não se enquadra em fábula moralizantes. Ao contrário, a animalidade da obra carrega instrumentos de ataque e a sua fábula ao invés de humana é *inumana*;

Os animais adquirem vida própria, sua energia e mobilidade são endógenas [...] antes que o homem, conta o animal. Antes que a uma humanização, assistimos a uma animalização [...] Trata-se, no entanto, de uma condição fundamental para que se possa falar em “novidade” Lautréamont, ou, numa linguagem foucaultiana, em “acontecimento” Lautréamont. Não há dúvida de que, para Bachelard, “Os cantos de Maldoror” “criam escola”, inauguram uma nova literatura, porque se constituem em “agressividade pura”, porque se enraízam na vida, pura animalidade, porque são a fala de músculos e nervos (TERNES, 2003, p. 117)

O compromisso dos *Cantos* com a vida, trata da essência e da complexidade animal que emerge das profundezas do invisível e não das formas palpáveis e decifráveis. Lautréamont inaugurou escola, porque é o “poeta do músculo e do grito”, suas impulsões e berros instantâneos nos arremessam ao mais íntimo e oculto de nosso instinto animal.

### 3.2 Poesia Visceral: do músculo, do grito e dos nervos

Lautréamont é considerado por Bachelard, “o poeta do músculo e do grito”,

<sup>68</sup> Clara referência de Bachelard ao surrealismo.

<sup>69</sup> Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. Goiânia: Edições Ricochete, 2013, p.10.

pois os *Cantos* é uma obra poética original e também primitiva, isto é, comanda uma vida, a essência da vida orgânica. Para entender essa linguagem poética onde exprime a vida é necessário indicar que ela possui para retratar os impulsos vitais, uma potência, uma energia e uma conquista, sob a qual se concentra nos atos e ações da animalidade dos seres.

A beleza misturada à forma proporciona aos seres, o vigor de seduzir, tal qual o protagonista Maldoror que ora seduz para “criar” e ora destrói para seduzir. Mesclando a beleza com a forma, onde a primeira diz respeito à vida, e a segunda às palavras, surge a animalidade dos *Cantos*, cujo vigor tem o poder de seduzir.

Em Bachelard (2013, p. 79), constata-se que, o belo não é simplesmente um arranjo, de uma bela composição que exige uma bela forma estética, porém, a beleza, precisa de uma potência, de uma energia e de uma conquista, “é a própria estátua que tem músculos”. Por esse viés, a questão do belo, na poética dos *Cantos de Maldoror*, relaciona-se com a ordem energética do instinto e do impulso pela força do *querer-viver*.

O conceito de belo jamais será *reproduzido*, contudo *produzido*, Bachelard afirma que a vida, lhe empresta a própria matéria, energias elementares que são, antes de tudo, *transformadas*, depois *transfiguradas*. Segundo Bachelard, (2013, p. 80) “a principal função de uma poesia é a de nos transformar. Ela é a obra humana que mais rapidamente nos transforma: para tanto, um poema basta”.

Desse modo, algumas poesias estão para a transformação, e outras para transfiguração, entretanto, o ser humano deve sofrer uma metamorfose diante de um verdadeiro poema. Na leitura de um poema original, o leitor é induzido a um ritmo nervoso, muito diferente daquele ritmo linguístico que aprendemos desde os primeiros contatos com o poema. De acordo com o filósofo, é necessário lê-los tal qual uma lição de vida nervosa, de um querer viver original.

Nesse sentido, a leitura dos *Cantos*, demonstra essa força indutiva de pura nervura, e nós enquanto leitores, somos projetados e induzidos a percorrer a sua leitura sob um ritmo nevrosante e muscular. Ela nos lança às profundezas mais ocultas de nosso ser. A poesia de Lautréamont composta de fibras, de nervos, de músculos, tem forças energéticas e dinâmicas capazes de tornar a linguagem viva, repleta de características orgânicas, constituídas a partir da lei natural dos seres. Dessa forma:

O leitor sente reavivar-se quase fibra por fibra, numa dócil simpatia com Maldoror. Um conjunto de imagens animalizado o ajuda a atingir este curioso estado de análise muscular [...] a vida animal exponencializa os músculos e os órgãos particulares a tal ponto que, quase sempre, um animal inteiro é posto a serviço de um de seus órgãos (BACHELARD, 2013, p. 81).

A organicidade dos músculos implica vida, vigor e energia, que podem ser captadas na cena entre Maldoror e o tubarão-fêmea, onde a vida animal, potencializa a dinâmica e a vontade, por meio de um jogo de intensas imagens de um animal inteiro, cujo desfecho de músculos e órgãos são somatizados em uma relação de zoofilia;

Maldoror batendo a onda com seus braços; e retiveram seu fôlego, em uma veneração profunda, cada qual desejoso de contemplar, pela primeira vez, seu retrato vivo. Chegados a três metros de distância, sem qualquer esforço, caíram bruscamente um contra o outro, como dois ímãs, e se abraçaram com dignidade e reconhecimento, em um amplexo tão terno como o de um irmão ou de uma irmã. Os desejos carnis seguiram de perto essa demonstração de amizade. Duas coxas nervosas se colaram estreitamente à pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, os braços e as nadadeiras entrelaçados ao redor do corpo do objeto amado, rodeando-o com amor, enquanto suas gargantas e seus peitos logo formavam coisa alguma, a não ser uma massa glauca, com exalações de sargaços; no meio da tempestade que continua a provocar estragos; à luz dos relâmpagos, tendo por leito de himeneu a vaga espumosa, transportados por uma corrente submarina como em um berço, rolando sobre si mesmos, rumo às profundezas desconhecidas do abismo, juntaram-se em uma cópula longa, casta e horrorosa! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 150)

A função dos músculos se sobrepõe à noção de ter um corpo, pois a certeza de ter um músculo se projeta no gesto animal, torna a ação violenta e voraz. Bachelard assinala que esse ato animal se encontra esquecido pelos homens. A vontade do ataque é enaltecida até pelo menor dos músculos que abre uma narina ou que atenua um olhar, sob impulso de caráter direto e primeiro, que diz respeito ao tremor muscular. A partir desse movimento, há a mudança de uma vida e de uma poesia especial;

Leitor, talvez queiras que eu invoque o ódio no começo desta obra! Quem te diz que não aspirarás, banhando em inumeráveis volúpias, o quanto quiseses, com tuas narinas orgulhosas, grandes e esguias,



girando sobre o teu ventre, como um tubarão, no ar belo e negro, como se compreendesses a importância desse ato e a importância não menor de teu apetite legítimo, lenta e majestosamente, as rubras emanções? Eu te garanto, elas alegrarão os dois buracos informes do teu horripilante focinho, ó monstro, desde que tenhas te exercitado antes a respirar três mil vezes seguidas a consciência maldita do Eterno! Tuas narinas, que ficarão desmedidamente dilatadas de contentamento inefável, de êxtase imóvel, não pedirão coisa melhor ao espaço, subitamente embalsamado, como por perfumes e incensos; pois serão saciadas através de uma felicidade completa, como a dos anjos que habitam a magnificência e a paz dos agradáveis céus. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 74)

Ação e reação fremem juntos ao seu pedido, deste modo, Maldoror aborda a realidade, ele a molda, a esculpe, a transforma, e a animaliza. “Se pelo menos a matéria pudesse se uma carne a assassinar”! Tal como neste exemplo, no qual se estabelece a forma estética ao mundo brutalizado;

De fato, tua carcaça se tornou tão magra! O zéfiro a balança como a um lampião. Cada uma delas pegou um pincel, e alcatroou o corpo do pendurado... cada uma delas pegou um chicote e ergueu o braço...Admirei (era absolutamente impossível deixá-lo de fazê-lo) a exatidão energética com que as lâminas de metal, em vez de deslizarem à superfície, como quando lutamos com um negro e fazemos esforços inúteis, próprios do pesadelo, para agarrá-lo pelos cabelos, penetravam graças ao alcatrão , até o interior das carnes, marcadas pelos sulcos tão profundos quanto o obstáculos dos ossos razoavelmente o permitia. [...] Sua destreza, que consistia em golpear as partes mais sensíveis, como o rosto e o baixo ventre, não será mencionada por mim, a não ser por aspirar à ambição de contara a total verdade! [...] os resultados funestos ocasionados pelo furor que anima os metacarpos secos e as articulações robustas: mesmo que não se adote o ponto de vista do observador imparcial e do moralista experiente (é quase tão importante eu informar que não admito, pelo menos inteiramente, essa restrição mais ou menos falaciosa), a dúvida, a esse respeito, não teria a faculdade de estender suas raízes; pois não a suponho, neste momento, entre as mãos de um poder sobrenatural [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 193-194)

Na obra, há um exemplo do impulso muscular, a partir de um movimento prolongado do pescoço, mediante um instante de decisão, ao condenado:

[...] que exercita seus músculos, refletindo sobre seu destino, e que logo subirá ao cadafalso, em pé sobre de palha, os olhos fechados, viro lentamente meu pescoço da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, por horas inteiras; não caio duro [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 83)

São circunstâncias que revelam a dinâmica de gestos em sua sintaxe completa, distinguindo os diversos pontos energéticos e determinando as expressões de múltiplos atos dinâmicos, dado à força dos músculos.

Um novo atributo da primitividade na poesia ducassiana é dada ao grito. Esta nova prova não é mero acidente, nem uma convocação do instinto nervoso, muito menos um ato de reflexo. É essencialmente uma ação direta e exultante. Bachelard afirma que o grito é “a antítese da linguagem” (2013, p. 85). Seria mais ou menos como uma relação de pura força energética onde “eu grito, logo sou uma energia”. Além disso, conta a vitória da força, e a partir da vida animalizada, ouve-se “os gritos belicosos”, gritos de guerra. Os *Cantos*, na verdade, são gritos produzidos por um “estrondo poético”, jamais gritado como maldição, mas de modo especial, no sentido de ser ativo, energético e estético.

Antes de estar nos ouvidos, o grito está na garganta. Ele não imita nada, é apenas a pessoa gritada. Entretanto, aqueles que soltam berros estrondosos, não sabem gritar. Apenas colocam o grito atrás do medo, quando se sente ameaçado.

De acordo com Bachelard (2013, p. 85) “tudo o que é intermediário entre o grito e a decisão, todas as palavras, todas as confidências, deve calar-se”. Como pode-se observar neste trecho:

Agora acabou, há muito tempo; há muito tempo não dirijo a palavra a ninguém. Ó vós, seja quem fores, quando estiverdes a meu lado, que as cordas da vossa glote não deixem escapar qualquer entonação; que vossa laringe imóvel não vá esforçar-se para ultrapassar o rouxinol; e que não procureis, de modo algum, fazer que eu conheça vossa alma com a ajuda da linguagem (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 127).

Para a leitura dos *Cantos*, é preciso retornar ao grito, acrescentando ao som das palavras a pura essência da impulsão nevrosante, reconhecendo nelas que o primeiro verbo é uma provocação. Essa hierarquia nervosa, dada a importância do grito e aos instantes onde o ser gritado o afirma, será capaz de estendê-lo ao longo das camadas espaciais;

O fantasma estala a língua, como que para dizer-se que vai interromper a perseguição, e volta a seu canil, até nova ordem. Sua voz de condenado se estende até as camadas mais longínquas do espaço; e, quando seu uivo espantoso penetra no coração humano,

este preferiria ter, dizem, a morte por mãe ao remorso por filho. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 153)

Em *Os Cantos de Maldoror*, o grito é direto e mortal, transporta efetivamente o ódio até o coração do inimigo, tal qual uma flecha. Como Bachelard afirma (2013, p. 86) “o grito original nega as leis físicas como o pecado original nega as leis morais”. Desse modo, o grito e os músculos determinam as palavras, os elementos e as suas estruturas de linguagem. O ser revoltado conduz a ação articulando-se com o corpo. O grito ou o músculo, eles próprios inarticulados, contudo, de maneira simples e rara, confirmam a vitória da força na poesia ducassiana;

A cada quarto de hora, quando uma ventania, mais forte que as outras, trazendo seus acordes lúgubres através do grito dos petréis espavoridos, deslocava o navio com um estalo longitudinal, e aumentava os lamentos dos que iam ser oferecidos em holocausto à morte, eu enfiava na face a ponta aguda de um ferro, e pensava secretamente: “Eles sofrem mais que isso” Assim tinha, ao menos, um termo de comparação. Da margem, apostrofava-os, lançando-lhes imprecações e ameaças. Parecia-me que deviam me escutar! Parecia-me que meu ódio e minhas palavras, vencendo a distância, anulavam as leis físicas do som, e chegavam, distintas, a seus ouvidos, ensurdecidos pelos mugidos do oceano em fúria! Parecia-me que deviam estar pensando em mim, exalando sua vingança em uma raiva imponente! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 146)

No universo dos animais, há um grito de guerra, eles emitem esse grito aterrorizando, ameaçando e até matando. São diversos os exemplos encontrados na natureza onde animais utilizam a linguagem do grito para espantar, aterrorizar e matar o seu predador como também para acasalar. O grito da águia, o rugido do leão, o coaxo do sapo, o uivo do lobo. Para Bachelard (2013, p. 87);

Na vida animal múltipla que Lautréamont viveu, ele ouviu os gritos belicosos que são *cacarejos estrambólicos*. Ele ouviu gritos sem hierarquia que fazem pensar no que chamaríamos, de bom grado, gritos de massa, gritos que nascem da massa biológica.

Para articular o espaço gritado dos *Cantos de Maldoror*, é preciso aceder ao humano para alcançar os gritos dominantes e daí gerar um efeito estrondosamente poético e nesse universo ativo, a energia predominante será a estética.

A descrição poética dos ritmos nos *Cantos* soa como um pesadelo nos quais

destacam ações instintivas e monstruosas da crueldade animal e humana. Os versos em prosa são exibidos de forma pouco casual e revelam as atitudes transgressoras dos atos brutais vividos por Maldoror, ligados a primitividade, a espontaneidade do instinto animal de agressão. De acordo com Marly Bulcão (2014, p. 85-86),

Os versos ducassianos são a tentativa de reconstituição de um longo sonho, no qual as diversas partes vão sendo reveladas através de uma narrativa poética entrecortada e repleta de descrições, muitas vezes ambíguas e contraditórias, nas quais deixa de ter importância o tempo e o lugar em que aconteceram. De imediato, o leitor se sente dominado por uma sensação de estranheza e de exclusão que o afasta do mundo cotidiano e de vigília, fazendo-o penetrar na dinâmica de um pesadelo que se manifesta como verdadeiro delírio.

Embora a leitura dos versos ducassianos causem no leitor certo estranhamento, por outro lado, há um poder de atração, pois, os Cantos emanam força e vigor incitando curiosidade e levando o leitor a indagar sobre o verdadeiro sentido e significado daquela poesia. Conduzido através do poema, o leitor percebe o mundo que pode ser encontrado nas profundezas do ser humano, para Bulcão, “promove o reencontro do leitor com sua interioridade mais profunda” (2014, p. 88). O embasamento desses versos está na agressão e na crueldade e tem origem na natureza profunda das paixões humanas e na primitividade da consciência. Essa animalidade primitiva, Bachelard denomina de complexo de Lautréamont, ressaltando que seu aspecto notadamente imaginário proferido no poema por meio dos impulsos dinâmicos e energéticos são originários de uma região recôndita da alma humana.

Intensamente visceral, a poesia ducassiana emerge das profundezas ocultas do nosso ser, tem origem nos impulsos primitivos. É a descoberta da violência em seu estado puro, por assim dizer, em sua forma e força animal, uma violência que carrega a dinâmica energética e muscular, expressada pela imaginação material, a do poeta, de carne e osso.

Nos *Cantos de Maldoror*, existe um compromisso com a vida; a essência vital brota a partir da animalidade, pois, a poesia de Isidore Ducasse também vive e grita as ações e construções do complexo da animalidade. A origem orgânica, presente no bestiário dos *Cantos* se projeta na linguagem poética, seus impulsos vitais e

verbais dão vida e essência à narrativa de cada canto.

### 3.3 A Fábula Inumana de encontro com o Surrealismo

O Surrealismo, movimento artístico e literário iniciado na França no ano de 1924, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais, reuniu artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo, ganhando dimensão internacional. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, o surrealismo enfatiza o papel da representação do irracional e do subconsciente. O poeta e crítico André Breton (1896-1970) é o principal líder e mentor deste movimento;

O surrealismo é, cronologicamente, o último movimento da vanguarda europeia, pois surgiu com este nome em 1924, quando André Breton lançou o *Manifeste du surréalisme* e o primeiro número da *Révolution surréaliste*, fundando ao mesmo tempo um escritório destinado a investigações oníricas, o *Bureau de recherches surréalistes* [...] Os surrealistas redescobriram escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, buscando ao mesmo tempo apoio filosófico em Freud e no marxismo, buscava-se a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião - o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. (TELES, 1972, p. 122)

Ao contrário dos outros movimentos vanguardistas, aos quais manifestaram a consciência desintegrada que agitava a época da guerra, o surrealismo aparece motivado pelo “L’Esprit nouveau”, pelo sentido geral de organização e construção que subia dos escombros da grande guerra e que já vinha timidamente anunciado nas obras dos cubistas e na de Apollinaire.

Etimologicamente, a palavra *surrealismo*, foi forjada em 1917 por Guillaume Apollinaire, artista ligado ao cubismo, e autor da peça teatral *As Mamas de Tirésias*. O prefixo “sur”, com o sentido de “além” (do latim “sub”, “abaixo”), mais o termo “réalisme”, “realismo”, (do latim “realis”, “verdadeiro”, de “res”, “coisa”); tornou-se um significado “além do real”, “além da coisa real” sentido bastante peculiar que a partir de sonhos, fantasias, devaneios, inconsciência, ausência de lógica, formam as bases da criação surreal.

De acordo com Gilberto Mendonça Teles (1972, p. 123) há um pré-

surrealismo a partir de 1919, em torno da *revista Littérature* (cujo título deve ser lido ironicamente, em antífrase), esta dirigida por André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. Em 1921, Breton e Soupault publicam juntos os *Champs magnétiques*, primeiro texto de escritura automática.

Esse mesmo grupo estudava Freud e faziam experiências com o sonho e com o sono hipnótico, com isso procuravam superar o sentido destinado apenas à divulgação de ideias, para se transformarem em uma equipe de estudos de experimentações psicanalíticas. Aplicavam o pensamento de Lautréamont de que “a poesia deve ser feita por todos. Não por um” e seguiam confiantes na expressão de Rimbaud de que era preciso “mudar a vida”. Por esse viés, depois de 1922, o grupo de surrealista foi se organizando como frente única de pesquisas, contando com poetas e pintores, dentre os quais se destacam: Aragon, Soupault, Artaud, Crevel, Desnos, Eluard, Prévert e Vitrac, todos estes, chefiados por Breton, então, é lançado o primeiro manifesto surrealista, definindo finalmente as diretrizes desse grande movimento cultural.

O surrealismo está centrado na imaginação, nos sonhos, no simbolismo e na intuição, afastando-se da lógica, do racionalismo e de tudo que constitua um obstáculo à sua livre e plena manifestação e atuação no mundo da arte. O radical “sur”, e os termos derivados: “surréalisme”, “surrationalisme”, “suranimal” equivalem a uma dimensão perdida do real. Bachelard indica uma acepção do “sur” mais próxima da realidade e do dinamismo o relaciona com a expressão “suranimal” pois dedica-se às possibilidades vitais que se aglomeram na imaginação, ganhando forças a partir da dinâmica energética que tem a ver com a vontade e potência do animal.

Observa-se que no surrealismo a imaginação é dinâmica e com isso sugere a um frenesi de metamorfoses, como por exemplo, a obra *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont. Outra vertente surrealista notada nesta obra literária são as contaminações entre pássaros e peixes, construídas por meio de composições geométricas, do voo com o nado. São figuras “contaminadas” que compõem partes transfiguradas, resultando seres híbridos: rabo de peixe com asas de pássaros, dessa forma tem-se as deformações de imagens.

O dinamismo desse movimento engloba diversas ramificações das artes, tais como: a literatura, a pintura, o desenho, a fotografia, a escultura, o cinema, engendrando uma estética multifacetada com várias dimensões outras. Discute-se

uma ação onde abarca toda a composição artística a fim de expressar o instinto, a subconsciência e o automatismo. Além disso, os surrealistas indagavam sobre o princípio de identidade, submetendo-o aos imperativos do desejo, à desfiguração e fragmentação do corpo humano e, por conseguinte, a desumanização da arte.

O surrealismo, segundo Moraes (2000, p. 42) “tratava de criar por meio da imagem um efeito de sentido, fosse qual fosse, da exatidão à alucinação”. Desse modo, há uma ideia de pura criação do espírito e invenção de nexos novos e insólitos. O movimento torna-se desregrado e intenso de imagens que não possuem controles por elas mesmas, propiciam no campo da representação perturbações imprevisíveis e metamórficas. Para Moraes (2000, p. 42) a força atribuída à imagem poética não só tornava independente em relação ao mundo como também passava a ter o poder de anulá-lo.

A escrita automática é um dos recursos surrealistas com o objetivo de expandir a realidade e não simplesmente a de reproduzi-la; “tudo se passa como se a criação poética pudesse surpreender não somente o leitor, mas o próprio criador, e efetuar combinações insuspeitas para ele mesmo” (MORAES, 2000, p. 42). A colagem é também um método que desvia o objeto de seu sentido, fazendo escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, “com o intuito de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida”.

Nas últimas décadas do século XIX, aqueles que se reuniam em torno do movimento surrealista descobriram os “Cantos de Maldoror” que se tornou uma espécie de manual para o grupo. Um novo ciclo de leitura de Lautréamont começa. Já não é mais excentricidade, anomalia merecedora de interesse, porém autor fundamental. Isidore Ducasse foi descoberto por André Breton e Aragon nos dias tenebrosos que decorreram à Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Após quatro anos de matanças, aniquilamentos e destruições, presenciava-se à falência de uma civilização que se devorava. Aquele momento era na verdade “maldoriano”. A guerra e as suas ruínas sombrias tornaram-nos próximos de Maldoror, que de acordo com este cenário embrutecido, o compreendemos e o julgamos como um companheiro de guerra.

Mais tarde Breton confirma essa relação de familiaridade entre o pós-guerra e Maldoror; no movimento surrealista descobre-se um princípio incomum o qual unifica o nosso destino ao dele – o derrotismo da guerra. Através dos escombros da destruição, ainda teremos outras possibilidades de criação. Tal qual Maldoror faz na

obra, destruiu vários entes e objetos a fim de criar o seu produto final, para isto utilizou-se de uma receita infalível: sedução-destruição-construção;

Deve deixar crescer as unhas durante quinze dias. Ah! Como é doce deita-se com uma criança que nada tem ainda sobre o seu lábio superior, e passar suavemente a mão por seu rosto, inclinando para trás seus lindos cabelos! Depois, de repente, quando menos espera, cravar as unhas longas em seu peito macio, de tal ponto que não morra; pois se morresse, não teríamos mais tarde o espetáculo de suas misérias! Em seguida, bebe-se o sangue, lambendo as feridas [...] (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 77)

O Sena arrasta um corpo. Em tais circunstâncias, toma ares solenes. O cadáver inchado se mantém sobre as águas; desaparece sob a arcada de uma ponte; porém, adiante, é visto a aparecer de novo, dando lentas voltas sobre sim mesmo [...] Antes de transportar o corpo ao necrotério, deixam-no por algum tempo sobre a beirada, para devolvê-lo à vida [...] Seu rosto é distinto, e suas roupas são caras. Terá ainda dezessete anos? [...] Atormentado por seu pensamento sombrio, Maldoror, montado em seu cavalo, passa por perto desse lugar, com a rapidez do relâmpago. Enxerga o afogado; é o quanto basta [...] corpo inerte poderá reviver em suas mãos, sente seu coração dar saltos, sob essa impressão excelente, e redobra sua coragem. Inúteis esforços! [...] O cadáver continua inerte. Esfrega as têmporas, fricciona esse membro; sopra durante uma hora para dentro da sua boca, pressionando seus lábios contra os lábios do desconhecido. Parece-lhes sentir, finalmente, sob a mão, posta conta o peito, um leve batimento. O afogado vive! [...] o afogado abre dois olhos embaçados, e, com um sorriso pálido, agradece a seu benfeitor; mas ainda está fraco, e não pode fazer qualquer movimento. Salvar a vida de alguém, como isso é belo! E como tal ação redime faltas! (LAUTRÉAMONT, 2005, p.151)

A partir dos exemplos acima, nota-se a viabilidade de composição dos *Cantos*, o personagem, no primeiro momento, seduziu o seu objeto, depois o destruiu. Após tal ruptura assistimos à uma construção de Maldoror, sob a qual um objeto ganha vida!

Os surrealistas dedicaram um incontestável culto a Isidore Ducasse, pois representava antes de mais nada um ataque direto ao princípio de identidade. Em sua obra, é impossível distinguir o autor do personagem, sendo que cada um retrata um processo de desdobramento. Se a figura do autor se encobre em mistérios dada a sua reduzida biografia, não menos obscura, será a do Conde de Lautréamont, o seu pseudônimo. Os *Cantos de Maldoror*, ora é narrado pelo suposto autor, ora por Lautréamont, ora pelo próprio herói, este reduplicado em uma série de metamorfoses. De acordo com Eliane Robert Moraes (2000, p. 40);



A indeterminação entre as figuras de Ducasse, Lautréamont e Maldoror parece realizar o próprio desejo de apagamento manifesto em sua obra e resumido numa frase que os surrealistas não cansaram de repetir: *a poesia deve ser feita por todos, não por um*<sup>70</sup>.

Lautréamont desencadeou a partir de 1869 uma magnífica tempestade, a qual, posteriormente, Philippe Soupault designou de “dilúvio literário”, causando tremores e tornando sensíveis a partir de 1970 os contemporâneos de André Breton que julgaram os *Cantos de Maldoror* um manifesto de “espírito novo” para o surrealismo. Segundo Moraes (2000. p. 40),

Os jovens artistas marcados pela guerra, para quem a revolta era cada vez mais imperiosa, encontraram em Ducasse uma resposta para seus dilemas: diante da impossibilidade da poesia, sua poesia de agressão pura tornou-se o único caminho possível.

O trecho a seguir repercutiu fortemente nos frágeis ouvidos daquela geração pós-guerra. Além de direcionar um acesso categórico para o movimento, ela parecia, segundo a autora, indicar novos campos de experiência poética;

*Belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinho os roedores, infinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e, principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!* (LAUTREÁMONT, 2005, p.252, *grifo nosso*)

Portanto, entre o fim do século XIX e a Segunda Grande Guerra, diversos artistas e escritores se voltaram para a criação de imagens do corpo dilacerado, dispostos a corromper a tradição do antropomorfismo.

A frase de Lautréamont que fundamentou as ideias surrealistas: “*belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação*”, teria que surpreender sempre, não apenas o leitor, mas o próprio criador. Desse modo, a frase serviu também para o pintor alemão surrealista, Max Ernst, que definiu a colagem como um “encontro fortuito de duas realidades

---

<sup>70</sup> Frase de Isidore Ducasse do seu livro *Poesias II*, p. 312.

distantes em um plano não pertinente”. Segundo, Moraes (2000, p. 45) o pretendido por Ernst era, mais do que desfigurar, “transfigurar, operando metamorfoses de seres e objetos”.

A partir desses entrelaçamentos, dessas ligações, a autora observa que os surrealistas se detiveram mais no inusitado encontro entre uma máquina de costura com um guarda-chuva do que à mesa de dissecação. Para Moraes (2000, p. 50), esse “silêncio” se deu devido a uma resistência, porque “embora a metáfora da dissecação transpareça reiteradamente nas diversas técnicas de colagem, o objeto, na sua literalidade, parece inadmissível para a consciência surreal”. A força da mesa de dissecação é ignorada por Ernst e transformada em cama por Breton.

Definitivamente, o homem deixou de ser o centro no qual o mundo se organizava, não era mais o corpo humano a medida das coisas. Há, portanto, uma obscuridade a ser enfrentada, há um caminho que leva para o animalesco e depois para o monstruoso. Surge um olhar diferenciado sobre a natureza. De acordo com Moraes (2000, p. 109) “a nova abordagem da natureza se constrói como negação das taxionomias tradicionais que tem como pressuposto a autossuficiência dos três reinos naturais”. Embrenhando no bestiário surrealista, a autora conduz o leitor pelos labirintos simbólicos usados pelos artistas surreais: sátiros, esfinges, sereias, além da ideia de monstro como desvio da natureza.

Diferentemente da animalidade fantástica do Renascimento, a qual se priorizavam as representações de monstros semi-humanos, na concepção dos surrealistas, as criaturas não eram mais aberrações, mas imagens poéticas. Por isso, toda forma monstruosa, sobretudo, a esfinge, “assume o papel de depositária do sentido da vida” (MORAES, 2000, p. 119).

Nos *Cantos de Maldoror*, concentram-se, além das imagens poéticas da animalidade, uma fábula inumana, uma vez que, não apresentam nenhum indício de comportamento humano. É uma fábula *sui generis*, distinta e desprovida de sentimentos humanos. Antes que o mundo humano, conta-se com o mundo animal, ou seja, a vida, o instinto e o impulso da animalidade rodeiam a narrativa. O animal é a essência vital desta fábula. Já a forma humana torna-se metamorfoseada pelo personagem ducassiano.

Maldoror é o *suranimal*, a figura desantropomorfizada da fábula, não carrega nenhum indício de homem. É cruel, agressivo, rápido e metamórfico. Utilizando-se de suas intensas transfigurações atinge outros psiquismos e ultrapassa seus limites,

aparece na obra com uma multiplicidade de vida. A animalidade está a sua disposição: caranguejos, polvos, águias, piolho, aranha, tubarão, homem-peixe.... Através deles, Maldoror realiza a totalidade animal. Sua energia se concentra em seus instintos e vontade de atacar. Por esse viés, o animal bestializa o humano. De acordo com Moraes (2000, p. 108),

Lautréamont parece inaugurar uma nova disposição em relação à natureza, que consiste fundamentalmente em abolir fronteiras convencionais entre seus diversos reinos. Depois dos acasalamentos monstruosos realizados por Maldoror – e, algumas décadas mais tarde, das metamorfoses vividas por Gregor Samsa – um *leitmotiv* invade a poesia e a pintura, notadamente no surrealismo: o animal habita o homem. A partir daí a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vem compor um inesperado bestiário moderno.

Para ser mais exato é necessário demarcar que a respeito das fábulas das séries humanizadas de Esopo e La Fontaine nos deparamos, nos *Cantos de Maldoror*, com uma fábula de verdadeira essência animal, ou seja, inumana;

Mas consolai-vos, humanos, de sua perda dolorosa. Aí está sua inumerável família, que se aproxima, e com a qual vos gratificou liberalmente, para que vosso desespero fosse menos amargo, como que adoçado pela agradável presença desses abortos atrevidos, que mais tarde se tornarão magníficos piolhos, ornados por uma beleza notável, monstros com ar de sábios. Incubou inúmeras dúzias de ovos queridos, com sua asa maternal, sobre vossos cabelos, ressecados pela sucção obstinada desses forasteiros temíveis. Logo vem o período em que os ovos se abrem. Nada temei, não tardarão a crescer, esses adolescentes filósofos, através dessa vida efêmera. Crescerão a tal ponto, que o sentireis, com suas garras e ventosas. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 128)

Nos *Cantos*, é preciso penetrar na floresta virgem para reencontrarmos a essência vital dos seres. Ao invés de valorizar o detalhe visível, será primordial investigar o funcionamento dos organismos, como a camuflagem, a simbiose, a força de agressão, a vontade do ataque, características marcantes desta fábula animal.

As criaturas de Lautréamont exibem diversas espécies, estão presentes nas várias estrofes dos *Cantos* apresentando funções orgânicas e energéticas juntamente com seus relatos narrativos e metamórficos. Certamente o Conde de

Lautréamont foi um dos primeiros modernos a se entregar a tal aventura, proporcionando os fundamentos para nova apropriação das formas animais, evidente no trecho a seguir:

[...] Ficai sabendo que o homem, por sua natureza múltipla e complexa, não ignora os meios de ampliar mais ainda suas fronteiras; vive n'água, como o hipocampo; nas camadas superior do ar, como a águia- marinha; e sob a terra, como a toupeira, o bicho da conta e a sublimidade da minhoca (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 207).

Maldoror, bestializado, inumanizado e acompanhado de outras criaturas ferozes são movidos por seus impulsos de crueldade e munidos por seus instrumentos de ataques: garras de águias, ventosas de polvos, patas de caranguejos, prontos para atacar com vontade os mais fracos perante à lei da natureza. O protagonista ainda é taxativo:

Sabei que o pesadelo que se oculta nos desvãos fosfóricos da sombra, a febre que apalpa meu rosto com os tocos de seus membros, cada animal impuro que ergue sua garra sangrenta, pois bem, é minha vontade que, para dar um alimento estável a sua atividade perpétua, os faz dar voltas a meu redor. (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 225)

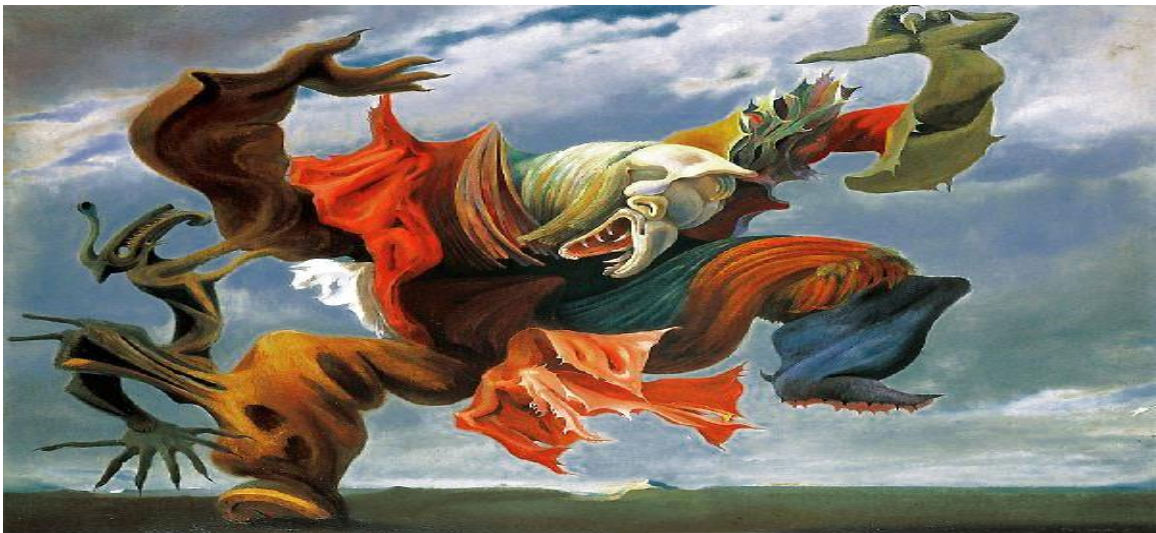
A energia cruel dos *Cantos de Maldoror* tem seu princípio no complexo da vida animal, como afirma Bachelard (2013, p. 10), pois, a agressividade se apresenta em estado bruto e de forma gratuita. Nessa perspectiva, a ligação ducassiana ao animal se diferencia em essência vital das fábulas de La Fontaine. Nesta, o animal configura apenas um objeto metafórico, traduzindo os comportamentos humanos, são descartadas a fisiologia e a psicologia destes seres, mantendo somente a forma que representa o símbolo da paixão humana. Naquela, a percepção da animalidade é proveniente da vontade de ultrapassar as formas humanas para tomar posse de outros psiquismos. Dessa maneira, o animal é “captado, não em suas formas, mas em suas funções mais diretas, precisamente em suas funções de agressão” (BACHELARD, 2013, p. 11).

Na obra de Lautréamont, a humanidade aparece deformada ou brutalmente violentada, significa, como sugere Bachelard (2013, p.11) devido a crueldade de Maldoror estar condicionada ao ardente passado animal de nossas paixões. Com

isso, a fina psicologia tratada nas fábulas de La Fontaine afasta-se excessivamente da fábula inumana de Maldoror. Em Lautréamont, a fauna é selvagem e os animais estão despidos de qualquer influência humana, já o homem para penetrar nesta floresta virgem necessita buscar o seu instinto animal, *reviver o seu impulso brutal*.

Além da contribuição à bibliografia por Breton, Aragon, Soupault, há uma iconografia, uma extensa galeria de obras criadas pelos grandes nomes da pintura, da fotografia e da gravura surrealistas; Max Ernst, André Masson, Man Ray, Salvador Dalí, René Magritte, estes artistas ilustraram cenas dos *Os Cantos de Maldoror*, e criaram retratos imaginários de Lautréamont. Tais obras não são meramente ilustrativas, incorporam aspectos fundamentais de seu modo de criação e expressão, como a ideia da colagem, da justaposição aparentemente arbitrária de objetos e conceitos distintos cujo modelo é a série do *belo como nos Cantos*.

O artista Max Ernst<sup>71</sup>, embora pertencente ao movimento dadaísta, torna-se surrealista. Em 1922, imigrou para a França, onde conheceu André Breton, participando ativamente do movimento. Representou a arte do delírio em seus trabalhos. Lutou na Primeira Guerra Mundial.



**Figura 17 - L'Ange du Foyer, de Max Ernst, 1937**

Esta obra, (figura 17)“L'Ange du Foyer” ou “Le Triomphe du surréalisme”, de 1937 lembra uma ave de rapina transfigurada, em tentativa de se tornar como figura

---

<sup>71</sup> Pintor alemão (1891-1976).

humana. Uma das mais belas pinturas de Max Ernst, parece à espreita por trás de suas cores vivas. Lembra a animalidade e metamorfose de Lautréamont, onde há um jogo de possibilidades vitais. No próximo quadro do pintor, (figura 18), há a fusão entre humano e animal, característica da fábula inumana de Maldoror, nela, o animal pensa o homem. Nota-se a metamorfose do objeto, composto por um corpo “humano” com asas, e cabeça de uma ave.



**Figura 18** - Max Ernst, ilustração para *Une semaine de bonté* (1934).

Outro artista renomado por suas gravuras automáticas, foi André Masson<sup>72</sup>, ele está na origem do Expressionismo Abstrato norte-americano. Dedicou toda a sua vida à arte, salvo nos anos que se seguiram à guerra. Pintor e desenhista, estudou as Belas Artes e em 1922, começou a produzir sua arte sob influências cubistas, contudo a partir de 1924 e até o final da década, participou do Surrealismo. Nessa época, começou a desenvolver seus primeiros desenhos automáticos, isto é, aqueles cujas linhas seguem o fluxo da consciência, quadros de areia, esculturas, colagens. Retratou em suas gravuras várias imagens dos *Cantos de Maldoror*.

<sup>72</sup> Pintor, desenhista francês (1896-1987)



**Figura 19** - Maldoror, *Drawing on paper*, de André Masson, 1937.



**Figura 20** - Maldoror e o Tubarão-fêmea, ilustração para os Cantos de Maldoror, de André Masson, 1937.

Explorou a ilustração automática, tal qual a escrita de Lautréamont, buscando expressar a força criativa do inconsciente. Isso o tornou célebre. São descrições

poéticas de conflitos e de metamorfoses com conotações de primordial erotismo, derivado de gestos aleatórios e desenhado espontaneamente na colagem, depois polvilhados com areias coloridas para textura adicionada e complexidade. Sua violenta espontaneidade reflete os horrores da Guerra Civil, bem como a sua própria psique perturbada na sequência do seu serviço na primeira guerra mundial. Na figura 19 observa-se no fundo o olhar do Todo Poderoso, o mar e Maldoror subindo escadas e atrás dele o polvo, logo sofrerão transfigurações em um jogo metamórfico. Na próxima representação, (figura 20) tem-se o encontro de Maldoror com o seu verdadeiro amor, o tubarão-fêmea. O cenário ocorre em um mar tempestuoso, tal qual a relação entre os dois seres.

Outro artista que contribuiu para o movimento surrealista foi Man Ray<sup>73</sup>, fotógrafo, pintor e anarquista. Produziu obras importantes em uma variedade de meios de comunicação, contribuição significativa para os movimentos dadaísta e surrealista. No mundo da arte, com suas fotografias de vanguarda, Man Ray utilizava-se de objetos para compô-las; constantemente essa metalinguagem é notada nos trabalhos deste artista, sob os quais tematizam as coisas como referente principal a ser fotografado. No exemplo a seguir temos “The Enigma of Isidore Ducasse” de 1920;



**Figura 21** - *The Enigma of Isidore Ducasse*, Man Ray, 1920.

Man Ray construiu este múltiplo, no ano de 1920. Representa uma máquina de costura, coberta por um feltro que nos remete a frase do poeta Isidore Ducasse,

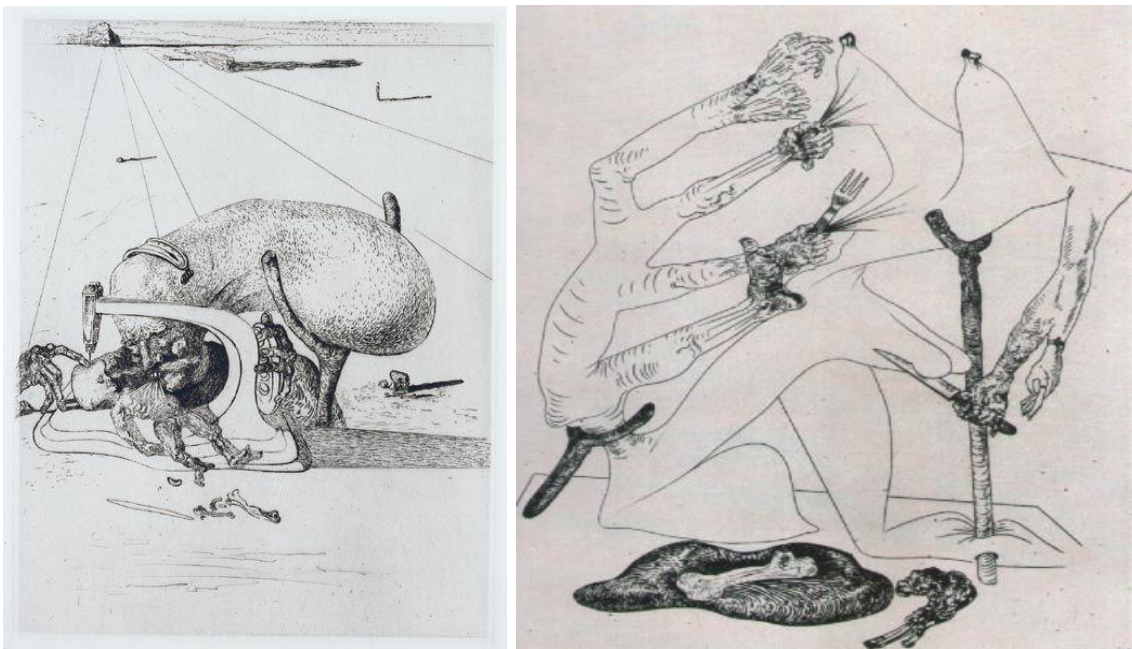
<sup>73</sup> Emmanuel Radnitzky (1890-1976), conhecido como Man Ray, nasceu nos Estados Unidos, Filadélfia.



que inspirou muitos surrealistas “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”

Salvador Dalí<sup>74</sup> é um dos pintores reconhecido universalmente, por seu trabalho com arte surrealista, aciona em suas obras imagens bizarras, com influências oníricas, cores vibrantes, mediados por um espírito ácido, ousado, vanguardista e libertador. Possuem estética multifacetada, ideias provenientes seja do cotidiano, dos sonhos ou de outras situações. Observamos abaixo algumas gravuras de Salvador Dalí inspiradas em *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont. A primeira e a segunda pertencem à coleção *nanquim* de 1934. A terceira se denomina *Conde de Lautréamont, de 1941*.

As duas primeiras (figuras 22 e 23) representam as transfigurações de Maldoror, com os seus objetos - a sua máquina de costura. Também pode ser vista na primeira imagem (figura 22) uma cena de antropofagia, passagem retirada dos *Cantos de Maldoror*, segundo canto, oitava estrofe, onde o Criador agarrava os homens pelas pernas e os devorava. Na terceira, referente à (figura 24), os elementos do quadro (máquina de costura, guarda-chuva, manequins), dirigem o telespectador para o pensamento surrealista, para Lautréamont e para o universo do pintor.



**Figuras 22 e 23** Illustration for “Les Chants de Maldoror” e “Les Chants de Maldoror” in Nanquim, ambas de Salvador Dalí, 1934, respectivamente.

<sup>74</sup> Pintor catalão do movimento (1904-1989)



SALVADOR DALÍ - Sewing Machine With Umbrella - Oil on Canvas - Courtesy of The Stratton Foundation

**Figura 24** - "Máquina de costura com guarda-chuva numa paisagem surrealista", Salvador Dalí, 1941.

René Magritte<sup>75</sup> se dedica de corpo e alma à pintura e integra em seu currículo o movimento surrealista, com isso marca significativamente suas obras. Seus trabalhos são supostas incoerências, considerado um surrealismo realista ou realismo mágico. Desafiam as percepções dos observadores, pois não estão condicionadas à realidade. Magritte trabalha com a fusão do consciente, da realidade em ficção, extrapolando sem limites o mundo onírico. É o repúdio ao tédio do convencionalismo, uma alternativa aos conceitos sob o qual estamos familiarizados.

<sup>75</sup> Pintor belga (1898-1967), do movimento surrealista.



**Figura 25 - O terapeuta (1941)**



**Figura 26 - La Clairvoyance (1936), de René Magritte**

Através de seus quadros, indaga-se os limites da metafísica, da utopia, dos delírios de ótica e das ilusões psicológicas representadas de maneira fria e objetiva. Contudo, este artista também teve influência do Conde de Lautréamont, que em várias gravuras concentra o seu trabalho surreal acerca dos *Cantos de Maldoror*.

A primeira, representada pela figura abaixo, é referente ao segundo canto, segunda estrofe, episódio em que Maldoror vai construir um novo canto para a obra. As articulações dos dedos de repente ficam paralisadas e começa a chover;



**Figura 27 – Gravura 1 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 2ºCanto, II estrofe dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont.**

Chove... chove sempre... como chove!... O relâmpago explodiu... abateu-se sobre minha janela entreaberta, e estendeu-me no assoalho, atingindo-me a testa. Pobre rapaz! Teu rosto já estava suficientemente maquiado por rugas precoces e pela deformidade de nascença [...] Nada tenho a agradecer ao Todo Poderoso, por sua notável destreza; ele enviou o raio de modo a cortar precisamente meu rosto em dois, desde a testa, lugar onde a ferida foi mais perigosa: que um outro o felicite! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 109)

A figura que representa a segunda estrofe do segundo Canto, parece ter sido magistralmente condensada por Magritte em sua ilustração, com isso, o artista não inventa mas reproduz, no interior do texto ducassiano.

A segunda gravura (figura 28) de René Magritte que selecionamos para configurar a ilustração do pintor com a obra dos Cantos, é referente ao sexto Canto, terceira estrofe;



**Figura 28** - Gravura 2 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 6º Canto, III estrofe dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

Esse animal articulado não era muito maior que uma vaca! [...] Eu o enxergava agora, o homem com o encéfalo desprovido de protuberância anular! Procurei vagamente, nos recônditos da memória, em qual região, tórrida ou glacial, eu já havia observado esse bico muito longo, largo, convexo, abobadado, de aresta acentuada, unguiculada, enganchada e muito recurvada em sua extremidade; [...] Se esse ser vivo, de respiração pulmonar e simples, com um corpo guarnecido de pelos, houvesse sido uma ave inteira até a planta dos pés, e não apenas até os ombros, não me teria sido então difícil reconhecê-lo; [...] logo teria assinalado sua verdadeira natureza, e encontrado um lugar, nas tabelas da história natural, para esse cuja nobreza eu admirava em sua postura doentia. Com que satisfação por não ser totalmente ignorante sobre os segredos do

seu duplo organismo, e com que avidez de saber mais ainda, eu o contemplava em sua metamorfose duradoura! [...] o estranho olhava sempre para frente, com sua cabeça de pelicano! (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 219 -220)

Magritte interpretou essa figura de modo singular. Ao transformar o corpo do pássaro numa planta presa à terra, ele retirou do pássaro sua função primordial, o voo, tornando suas asas, diante da imobilidade imposta por uma perversão da natureza, inúteis.

A terceira gravura (figura 29) de René Magritte, remete ao primeiro Canto, oitava estrofe; de acordo com (LINARDI, 2001, p. 49) esta estrofe interrompe o fluxo textual e interfere na leitura. Há um monstro negro cuja anatomia não identifica sua espécie e ele encara o leitor/observador com um único olho, desmesuradamente grande para seu tamanho, o que faz salientar ainda mais a anomalia de sua forma. Ele devora um corpo humano cujos membros superiores e a cabeça já não são visíveis – a mutilação já aconteceu.



**Figura 29** - e Gravura 3 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 1º Canto, VIII estrofe dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

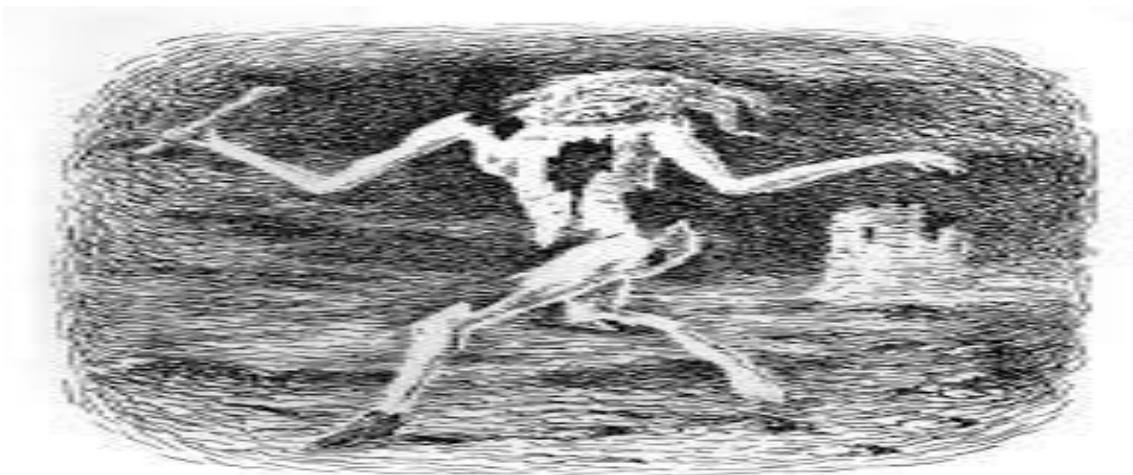
Nesta estrofe, é descrita de forma visivelmente retórica os ladridos dos cães furiosos ao clarão da lua, abre-se com uma série de imagens, unindo ao mecanismo tradicional da comparação, seres absolutamente insólitos, inesperados: os cães tanto uivam como uma criança que chora de fome quanto como o moribundo atacado pela peste; mais adiante o poeta descreve o “alimento vivo” que a coruja carrega para seus filhotes. No desfecho, os cães acabam por se devorar uns aos outros. Lautréamont explica: “não agem assim por crueldade [...] eles têm a sede

insaciável do infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos de rosto pálido e comprido [...] Eu, como os cães sinto a necessidade do infinito... Não posso, não posso satisfazer essa necessidade!” (LAUTRÉAMONT, 2005, p.82)

O monstro de Magritte, de um olho só, mutila e devora, torna relativamente visível o momento em que o devorar se liga ao agredir, mas não deixa de nos surpreender, pois segundo (LINARDI, 2001, p. 50) parece ser uma novidade numa obra pictórica que, marcada pela nitidez obsessiva dos contornos, recusa-se ao amorfo: mesmo quando este artista deforma o corpo humano, identificamos facilmente a forma submetida a uma transformação.

A quarta gravura (figura 30) do pintor surrealista, reporta ao terceiro Canto, segunda estrofe;

Aí está a louca, que passa dançando enquanto se recorda vagamente alguma coisa. As crianças perseguem a pedradas, como se fosse um melro. Brande um bastão e ameaça persegui-las, para depois prosseguir sua rota. Largou um sapato no caminho, sem percebê-lo. Longas patas de aranha circulam sobre sua nuca; são apenas seus cabelos. Seu rosto não se parece mais com o rosto humano, e ela gargalha como uma hiena. (LAUTRÉAMONT, 2005, p.164)



**Figura 30** - Gravura 4 de René Magritte (1948). Relaciona-se ao 3ºCanto, II estrofe dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

A ilustração mostra uma mulher esquelética, fisionomia triste e caída, o corpo prestes a se desfazer, em decomposição, de forma que se pode entrever nos interstícios a paisagem. Exibe um dos pés descalço, e move um osso humano como

bastão. No horizonte, vê-se uma espécie de torre, corroída tal qual a mulher.

É provável que a atração dos pintores surrealistas para ilustrar os *Cantos* se deva a uma profunda relação que o texto tem com a linguagem visual. De acordo com Linardi (2008) Lautréamont trabalha dinamicamente suas imagens poéticas, em uma vertigem de metamorfoses sob a qual constituem um universo próprio que ignora toda e qualquer relação conhecida e estável.

Dessa forma, para a autora, o texto é um desafio ao ilustrador que se depara com um paradoxo: não é o excesso de descrições que resumem o campo iconográfico do artista, mas o de imagens, excesso responsável pelo dinamismo do texto que pede, sim, o cuidado do artista para que não as congele, destruindo assim sua principal característica.

As ilustrações de Magritte são desenhos figurativos em bico de pena. Uma de suas mais importantes características é o uso, em lugar de contornos definidos, de linhas interrompidas ligeiramente recurvas, sugerindo formas entrevistas nas névoas. Por esse viés tem-se a mesma sensação enevoante de sonho ou alucinação características marcantes do próprio Lautréamont que quase nunca descreve uma imagem que possa ser nitidamente delineada em nosso imaginário: mal começamos a visualizá-la e o poeta já nos surpreende com elementos divergentes, outros contornos se movimentam em outra direção.

Ao incorporar temas maldororianos, Magritte apresenta suas ilustrações carregadas de seus próprios elementos iconográficos, sonho, alucinação, ilusões psicológicas, delírios, além de acrescentar outros temas do texto ducassiano, criando um movimento circular, onde poesia imagem e pintura se entrelaçam.

Como se observa o início do século XX, apresenta uma “novidade”, acerca das artes, os *Cantos de Maldoror* na literatura e o movimento surrealista, ambos oriundos do cenário francês. A obra de Isidore Ducasse, marca um “acontecimento”, uma “novidade”: uma literatura moderna e surreal. Através disso, Philippe Sabot (2016, p. 762-763), assinala que “a noção de acontecimento se impõe, uma vez que evacuou a falsa alternativa, o falso dilema do acontecimento e da estrutura”.

Por esse viés, a “novidade”, o surrealismo e a literatura dos *Cantos*, dá lugar, rompe e funda um novo espaço, o qual se contrapõe à época de Lineu, Idade Clássica, essencialmente realista, onde obedecia-se a uma ordem descritiva para a História Natural, referente ao estudo dos animais: nome, teoria, gênero, espécie, atributos, uso. Esse espaço era reservado apenas para representar com a

possibilidade de nomear, sem jamais sonhar e fabular!

Contudo, é necessário considerar que todos os artistas citados foram leitores e apreciadores dos *Cantos de Maldoror*, onde posteriormente criaram e construíram obras surrealistas, embora alguns tenham pertencido à movimentos anteriores. Desse modo, a fábula inumana de Lautréamont vai ao encontro do surrealismo e transgride todas as fronteiras do universo real, engendrando assim uma estética multifacetada de significados, que no decorrer do percurso Maldoror afirma ser “*belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação*”.



Figura 31 - Imagem surrealista para *Os Cantos de Maldoror*, Canto 6, estrofe 3



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fábula inumana da obra *Os Cantos de Maldoror* possui estreita relação com o passado “bestial” dos homens, visto que, a primitividade está ligada à animalidade. Essa perspectiva motiva o homem a alargar suas fronteiras e a “tomar posse dos psiquismos bestiais”. No entanto, o bestiário, particular de Maldoror, dispõe de uma “fauna selvagem”, sob a qual a animalidade se encontra em seu estado original, ou seja, os seres vivos estão dentro de uma “floresta virgem”, o que o difere das fábulas humanizadas nas quais traduziam o comportamento do homem, quer mostrando o seu defeito, quer moralizando-o, através de excessivas histórias e descrições.

Para entender a vida dos seres ali contida, é necessário sair da “loja do naturalista” e também dos “jardins das espécies” para penetrar na selva virgem da floresta, onde se encontra os seres em sua verdadeira essência, vistos em sua profunda e animal primitividade.

Além da essencialização vital da animalidade, a obra ducassiana, apresenta a literatura “como um acontecimento”, atributo para um novo espaço de saber, enquanto linguagem transgressora. Dela emerge a noção da força, do ataque, do grito, do músculo, da agressão, do sangue, atos da animalidade decorrentes dos impulsos vitais da poesia que se corporificam com a linguagem e o complexo da vida animal. É o próprio ser da literatura, fragmentado e fraturado, violenta e agride, e transgressivamente torna-se linguagem literária.

Assim ocorre em *Os Cantos de Maldoror*, uma literatura que vivencia seu ser sob a forma de linguagem onde experiencia a força e o ataque do seu bestiário. Este, se realiza por meio da transgressão, da agressão e da violência.

*Os Cantos* é um acontecimento da linguagem literária se assemelha a energia dos impulsos vitais da animalidade, pois, a linguagem de Maldoror grita, ataca, arranha, dilacera, seduz, e ao mesmo tempo destrói e constrói. Tal como o fez Ducasse-Lautréamont-Maldoror, desdobrados, metamorfoseados, elididos e apagados, seduziram para destruir, destruíram para seduzir e quando olharam para trás perceberam que o objeto criado era uma obra de linguagem transgressiva que *canta* um acontecimento: a literatura.

Intensamente visceral, a poesia ducassiana emerge das profundezas ocultas do ser, originária dos impulsos primitivos, se mostra como descoberta da violência

em seu estado puro, por assim dizer, em sua forma e força animal, uma violência que carrega a dinâmica energética e muscular expressa pela imaginação material, a do poeta, de carne e osso.

Nos *Cantos de Maldoror*, há também um compromisso com a vida, uma vez que a essência vital brota a partir da animalidade, assim, a poesia de Isidore Ducasse também vive e grita as ações e as construções do complexo da animalidade. A origem orgânica, presente no bestiário dos *Cantos* se projeta na linguagem poética, seus impulsos vitais e verbais dão vida e essência à narrativa de cada canto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- ALMEIDA, Fábio Ferreira (Org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Edições Ricochete, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Trad. Fábio Ferreira de Almeida. Goiânia: Edições Ricochete, 2013.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_, Georges. *A Literatura e o mal*. Tradução de António Borges Coelho. Lisboa: Vega Passagens, 1998.
- BORGES, Contador. Lautréamont Anacrônico. In: *Tempo de Lautréamont*. Goiânia; Ricochete, 2014.
- BRETON, A. *Antologia do humor negro*. Lisboa: Afrodite, 1973.
- BULCÃO, Marly. Bachelard diante do onirismo dinâmico e visceral de Lautréamont. In: *Tempo de Lautréamont*. Goiânia; Ricochete, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, M. Prefácio à Transgressão. In: *Ditos & Escritos*, v. III. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- \_\_\_\_\_. O Pensamento do Exterior. In: *Ditos & Escritos*, v. III. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- \_\_\_\_\_. *A Grande Estrangeira*. Sobre Literatura. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O Belo Perigo*. Conversa com Claude Bonnefoy. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- \_\_\_\_\_. Linguagem e Literatura. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. Tradução e transcrição de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose seguido de O Veredicto*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.
- LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror, Poesias Cartas*. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

LINARDI, Ana Beatriz de. *Lautréamont/Magritte Poesia e artes plásticas nos Cantos de Maldoror*. Campinas; 2001.

MACHADO, Roberto. *Ciência e saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

\_\_\_\_\_, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. Eliane, Robert. *Perverso e delicado*. In: Revista Cult, nº 100. São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Nilson. Ducasse- Lautréamont: A escrita como fratura. In: *Tempo de Lautréamont*. Goiânia; Ricochete, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. *Lautréamont Austral*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SABOT, Philippe. Dans les « Archives » de l'Archeologie. Relire Les Mots et les choses aujourd'hui. Revista de Filosofia Aurora, Curitiba, v.28, n. 45, p.747-766, set./dez. 2016. Tradução de Fábio de Almeida.

SERRA, Antônio José. O Bestiário Medieval. Disponível em: <http://edtl.fcs.unl.pt/business-directory/6997/bestiario/>. Acesso em: 27 de Junho de 2016.

TELES, M. Gilberto. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

TERNES, José. *Foucault e a Idade do Homem*. Goiânia: Ed. UFG e UCG, 2009.

\_\_\_\_\_. *Bachelard e Lautréamont: Literatura, Primitividade, Animalidade*. In: Tempo de Lautréamont. Goiânia; Ricochete, 2014.

\_\_\_\_\_. *A noção de primitividade em Gaston Bachelard*. In: Revista Cronos, Natal-RN, V.4, n. ½, p. 115-117, jan./dez. 2003.

WERNECK, Mariza. *Bestiário do sertão: O princípio animal em Guimarães Rosa*. In: Tempo de Lautréamont. Goiânia: Edições Ricochete, 2014.

WILLER, Cláudio. "O Astro Negro". In *Lautréamont, Os Cantos de Maldoror: Poesias, Cartas*, obra completa, tradução, prefácio e notas. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. Lautréamont, Leitor de Baudelaire. In: *Tempo de Lautréamont*.

Goiânia; Ricochete, 2014.

WHITE, Terence Hanbury. *The book of beasts: being a translation from a latin bestiary of the twelfth century*. London: J. Cape, 1954.

## REFERÊNCIAS DE REVISTAS ELETRÔNICAS

FONSECA. Pedro Carlos Louzada. *A nobreza cristológica de animais no bestiário medieval: o exemplo do Leão e do Unicórnio*. *Mirabilia* 9, Aristocracia e nobreza no mundo antigo e medieval, v. 9, n. 9, p.108 - 132, UAB-Spain, dezembro de 2009. Disponível em: [www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/viewFile/](http://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/viewFile/). Acesso em junho de 2016. Dezembro de 2009.

FREITAS JUNIOR, Dário Taciano de. *O bestiário poético de Manoel de Barros: os animais em Arranjos para assobio*. *Literatura em Debate*, v. 2, n. 3, p. 247-279, URI de Frederico Westphalen, Rio Grande do Sul, Brasil, 2008. Disponível em: [revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/443](http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/443). Acesso em junho de 2016. Dezembro de 2008.

LINARD. Ana Beatriz. *Lautréamont/Magritte – Poesia e artes plásticas nos Cantos de Maldoror*. XI Congresso Internacional da ABRALIC- Têxtil, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil (FACAMP). Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/022/ANA\\_LINARDI.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/022/ANA_LINARDI.pdf) Acesso em 13 de dezembro de 2016.

OLIVEIRA. Eduardo Jorge. *Entre bestas e feras na literatura brasileira contemporânea*. XI Congresso Internacional da ABRALIC Têxtil, Interações, Convergências, p.1-8, USP-São Paulo, Brasil, julho de 2008. Disponível em: [www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/.../EDUARDO\\_OLIVEIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/.../EDUARDO_OLIVEIRA.pdf). Acesso em junho de 2016. Julho de 2008.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS DAS FÁBULAS

A Cigarra e a Formiga.

Disponível em:

[http://www.miniweb.com.br/cantinho/infantil/38/Estorias\\_miniweb/la\\_fontaine/La\\_Fontaine\\_Fabulas.pdf](http://www.miniweb.com.br/cantinho/infantil/38/Estorias_miniweb/la_fontaine/La_Fontaine_Fabulas.pdf). Acesso em: 06 de setembro de 2016.

A Raposa e a Cegonha

Disponível em: [http://pensador.uol.com.br/fabulas\\_de\\_jean\\_de\\_la\\_fontaine/](http://pensador.uol.com.br/fabulas_de_jean_de_la_fontaine/). Acesso em: 06 de setembro de 2016.

## **PESQUISAS ELETRÔNICAS SOBRE O SURREALISMO E PINTORES**

Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/surrealismo/>  
Acesso em: 10 de dezembro de 2016.

Max Ernst

Disponível em: [http://www.suapesquisa.com/biografias/max\\_ernst.htm/](http://www.suapesquisa.com/biografias/max_ernst.htm/) Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

André Masson

Disponível em:  
[http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/percursos/percursos\\_abstrac\\_biog\\_masson.asp/](http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/percursos/percursos_abstrac_biog_masson.asp/) Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

Man Ray

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957> Man Ray/ Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

Salvador Dalí

Disponível em: [http://www.suapesquisa.com/biografias/salvador\\_dali.htm/](http://www.suapesquisa.com/biografias/salvador_dali.htm/) Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

René Magritte

Disponível em [http://obviousmag.org/archives/2011/01/rene\\_magritte.html#ixzz4SeKp0/](http://obviousmag.org/archives/2011/01/rene_magritte.html#ixzz4SeKp0/) Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

## **PESQUISA ELETRÔNICA DE CONTOS, MITOLOGIA E POESIA**

O Rei dos Elfos

Disponível em:  
<https://transdizer.wordpress.com/2012/04/05/o-rei-dos-elfos-goethe/> Acesso em: 05 de novembro de 2016.

A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca de William Shakespeare

Disponível em:  
<http://www.faculdadearaguaia.edu.br/site/servicos/downloads/bib-classicos/hamlet.pdf> Acesso em: 05 de novembro de 2016.

Hidra de Lerna <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/hidra/>

Disponível em:  
<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/hidra/> Acesso em: 08 de novembro de 2016

As Flores do Mal de Charles Baudelaire, Tradução de Delfim Guimarães  
Disponível em:

<http://www.citador.pt/poemas/spleen-charles-baudelaire> Acesso em: 08 de novembro de 2016

## REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

### FIGURA 1

Disponível em: [http://www.fotoviajero.com/pt/tags/bestiario-medieval/leoes-enfrentados\\_1453](http://www.fotoviajero.com/pt/tags/bestiario-medieval/leoes-enfrentados_1453) nome: Leões enfrentados. Colegiata de Cervatos, Cantabria. Acesso em: 22 de julho de 2016.

### FIGURA 2

Disponível em: [http://www.spectrumgothic.com.br/gothic/gotico\\_historico/imaginario.htm](http://www.spectrumgothic.com.br/gothic/gotico_historico/imaginario.htm). Acesso em: 22 de julho de 2016.

### FIGURA 3

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/538813542889368749/> nome: "Draco alter ex Raia exsiccata concinnatus" from "Serpentum et Draconum Historiae Libri Duo" by Ulisse Aldrovandi, 1640. Acesso em: 22 de julho de 2016.

### FIGURA 4

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/520447300661653318/> nome: "Monster Drawings, Medieval Monsters, Aldrovandi Serpentum, Sea Monsters, Magical Creatures, Aldrovandi Dragons" by Ulisse Aldrovandi, 1640. Acesso em: 05 de agosto de 2016.

### FIGURA 5

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/520447300661653318/> nome: "Monstrosus Sur marinus" by Ulisse Aldrovandi, 1522-1605. Acesso em: 05 de agosto de 2016.

### FIGURA 6

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/520447300661653318/> nome: "Sea Monsters - Illustration from Ulisse Aldrovandi 's 'Monstrorum Historia', 1642 | bestiary, creatures | Pinterest | Monster Illustration, Sea Monsters". Acesso em: 05 de agosto de 2016.

### FIGURA 7

Disponível em: <http://domtotal.com/noticia.php?notId=755311/> nome: "Pássaro Dodó: extinção foi causada pela ação humana, século XVII". Acesso em: 05 de agosto de 2016.

### FIGURA 8

Disponível em: <http://domtotal.com/noticia.php?notId=755311/> nome: "Moldes de gesso da cabeça aos pés e Oxford Londres feita quando eles ainda estavam intactos, Booth Museu de História Natural". Acesso em: 05 de agosto de 2016.

### FIGURA 9

Disponível em: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2012/01/18/magrittes-maldoror/> nome: "Sereia Invertida" (1948). Acesso em: 22 de julho de 2016.

### FIGURA 10

Disponível em: <http://aula-de-artes.blogspot.com.br/2011/06/surrealismo.html> nome:

“Invenção Coletiva”, (1934). Acesso em: 22 de julho de 2016.

#### FIGURA 11

Disponível em: <http://santiagocaruso.com.ar/gallery/los-cantos-de-maldoror/>. Acesso em: 22 de julho de 2016.

#### FIGURA 12

Disponível em: <https://caixacinza.files.wordpress.com/2011/04/kafkasilentmovie.jpg>. Acesso em: 22 de julho de 2016.

#### FIGURA 13

Disponível em: <http://www.qdivertido.com.br/verconto.php/> A Cigarra e a Formiga. Acesso em: 22 de julho de 2016.

#### FIGURA 14

Disponível em: <http://diariodebiologia.com/2010/07/quem-e-o-piolho-e-por-que-ele-prefere-criancas/> Acesso em: 22 de julho de 2016.

#### FIGURA 15

Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/.html/aranha>. Acesso em: 22 de julho de 2016.

#### FIGURA 16

Disponível em: <http://historias-das-fabulas.blogspot.com.br/> A Raposa e a Cegonha. Acesso em: 22 de julho de 2016.

#### FIGURA 17

Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/por\\_tras\\_do\\_espelho/2013/04/a-arte-do-delirio-de-max-ernst.html#ixzz4ST4m7gix/](http://lounge.obviousmag.org/por_tras_do_espelho/2013/04/a-arte-do-delirio-de-max-ernst.html#ixzz4ST4m7gix/) *L'Ange du Foyer*, de Max Ernst, 1937 Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 18

Disponível em: <http://prooflondon.com/blogs/news/75002563-max-ernsts-une-semaine-de-bonte>. *Max Ernst, ilustração para Une semaine de bonté (1934)*. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 19

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/300474606371297844/> Maldoror, Drawing on paper, de *André Masson, 1937* Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 20

Disponível em: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/300474606371297844/> “Maldoror e o Tubarão-fêmea, ilustração para os Cantos de Maldoror, de *André Masson, 1937*. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 21

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957> Man Ray/ The Enigma of Isidore Ducasse, Man Ray, 1920. Acesso



em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 22

Disponível em: [http://trimano.blogspot.com.br/2015/04/salvador-dali-lautreamont-les-chants-de\\_30.html](http://trimano.blogspot.com.br/2015/04/salvador-dali-lautreamont-les-chants-de_30.html) *Illustration for "Les Chants de Maldoror, 1934 de Salvador Dalí"*  
Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 23

Disponível em: [http://trimano.blogspot.com.br/2015/04/salvador-dali-lautreamont-les-chants-de\\_30.html](http://trimano.blogspot.com.br/2015/04/salvador-dali-lautreamont-les-chants-de_30.html) *Les Chants de Maldoror" in Nanquim, 1934 de Salvador Dalí"*  
Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 24

Disponível em: [http://trimano.blogspot.com.br/2015/04/salvador-dali-lautreamont-les-chants-de\\_30.html](http://trimano.blogspot.com.br/2015/04/salvador-dali-lautreamont-les-chants-de_30.html) *"Máquina de costura com guarda-chuva numa paisagem surrealista", Salvador Dalí, 1941"*. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 25

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/446982331745537187/> O terapeuta (1941) - *René Magritte*. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 26

Disponível em: <http://www.arteeblog.com/2016/09/analise-da-pintura-la-clairvoyance-de.html> . *La Clairvoyance*, de René Magritte, 1936. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 27

Disponível em: <http://www/Documents/LAUTRÉAMONTMAGRITTE.pdf>/ Gravura de René Magritte (1948) para o 2ºCanto, II estrofe dos Cantos de Maldoror de Lautréamont. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 28

Disponível em: <http://www/Documents/LAUTRÉAMONTMAGRITTE.pdf>/ Gravura de René Magritte (1948) para o 6ºCanto, III estrofe dos Cantos de Maldoror de Lautréamont. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 29

Disponível em: <http://www/Documents/LAUTRÉAMONTMAGRITTE.pdf>/ Gravura de René Magritte (1948) para o 1ºCanto, VIII estrofe dos Cantos de Maldoror de Lautréamont. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 30

Disponível em: <http://www/Documents/LAUTRÉAMONTMAGRITTE.pdf>/ Gravura de René Magritte (1948) para o 3ºCanto, II estrofe dos Cantos de Maldoror de Lautréamont. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

#### FIGURA 31

Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/cantos-maldoror-643975.shtml> Imagem surrealista para Os Cantos de Maldoror, Canto 6, estrofe 3. Acesso em: 12 de dezembro de 2016.