

## LAUTRÉAMONT: A REESCRITURA DOS "CANTOS DE MALDOROR"

Joaquim Brasil Fontes

Pontifícia Universidade Católica de  
Campinas

## OS GROUS

Turbatis versus nec litera tota volabit  
Unam perdidideris si Palamedis avem \*

Martial, XIII, 75

## DUCASSE/LAUTRÉAMONT

Em outubro de 1869, o **Boletim Trimestral das Publicações Proibidas na França e Impressas no Estrangeiro** — órgão oficial de censura literária — fazia referência a um estranho livro, editado no verão daquele mesmo ano, em Bruxelas:

"OS CANTOS DE MALDOROR, pelo Conde de Lautréamont. Cantos I, II, III, IV, V, VI). Paris, em todas as livrarias; Bruxelas, imp. Lacroix et Verboeckhoven; 1869, in-8º, 332 p. )

"Já não existem maniqueus", dizia Pangloss. "Eu sou maniqueu", respondia Martin. O autor deste livro não pertence a espécie menos rara. Como Baudelaire, como Flaubert, ele acredita que a expressão estética do mal implica a mais forte apetição do bem, a mais alta moralidade. O senhor Isidore Ducasse (tivemos a curiosidade de procurar saber seu verdadeiro nome) errou ao não imprimir na França os **Cantos de Maldoror**. Não teria escapado ao sacramento da Sexta Câmara.<sup>1</sup>

A referência a Baudelaire e a Flaubert — processados em 1857 por crime de ultraje à moral pública — visa a chamar a atenção sobre um livro perturbador e perigoso. No fim deste mesmo boletim, após a resenha de outras obras, aparece uma nota curta: "o impressor recusou-se, no momento de colocá-los à venda, a entregar os **Cantos de Maldoror**, anunciados no número 10 do presente boletim." Um ano depois, Isidore

(\*) Lançarás a desordem sobre a linha ( sobre o verso ), e a letra ( o delta ) não voará íntegra/Se dela retirares uma só das aves de Palamedes.

Lucien Ducasse — nascido em 1846, em Montevidéu, morre anônimo numa Paris ameaçada pelos exércitos prussianos, pela peste e pelos gritos que prenunciam a Comuna.

O corpo de Isidore Ducasse é inumado no Cimetière du Nord, hoje coberto por uma via pública. Quase todos os traços de sua breve passagem pela vida parece terem sido apagados; restam-nos algumas datas, uma certidão de nascimento, um atestado de óbito, referências em papéis de liceus de província. Somente há alguns anos, descobriu-se um retrato seu: durante mais de um século, Isidore Ducasse foi um nome sem rosto; nome ocultado pelo pseudônimo de Lautréamont; rosto escondido pela máscara da personagem Maldoror. Após a morte obscura do poeta, os **Cantos** serão rapidamente esquecidos, até que os surrealistas os venham ressuscitar, na década dos 20.

É verdade que o livro teve, nesse período de existência “subterrânea”, que vai da morte do autor à sua “redescoberta”, admiradores apaixonados. Os simbolistas o praticaram e Jarry foi por ele influenciado. É com os surrealistas, contudo, que os **Cantos de Maldoror** entram definitivamente na História da Literatura. Um texto que deseja ser lido como a imagem invertida da tradição cultural do ocidente penetra no espaço da literatura “oficial” pelas mãos daqueles que a pretendiam dinamitar: um, entre os muitos paradoxos que cercam a obra do Conde de Lautréamont.

### MALDOROR PALIMPSESTO

A história da elaboração do livro é, porém, tão curiosa quanto a de sua redescoberta:

Em agosto de 1868 aparecia, sem nome de autor, o **Canto I** de Maldoror. Tratava-se de uma bochura de trinta e duas páginas, contendo quatorze estrofes, em prosa poética. As de número 11, 12 e 13 destoavam do conjunto, de um ponto de vista retórico, por estarem redigidas sob a forma de cenas teatrais, irrompendo, como pequenos dramas, num **continuum** discursivo assumido pela voz de um Recitante. O que não deixou de assinalar a crítica, aliás elogiosa, publicada no jornal **La Jeunesse**:

“Apesar de seus defeitos, que são muitos: a incorreção do estilo, a confusão dos quadros, esta obra, acreditamos, não será confundida com as outras publicações do dia: sua originalidade incomum é garantia disso.”<sup>2</sup>

Não sabemos que fatores levaram Ducasse a retornar e a reescrever, duas vezes, o **Canto I**, É possível que uma de suas preocupações tenha sido levantar as “incorreções” e “confusões” do texto: o **Canto I**

reaparece, com pequenas modificações e ainda sem nome de autor, em janeiro de 1869, numa obra coletiva. No verão do mesmo ano, inteiramente modificado, incorpora-se ao conjunto dos **Cantos de Maldoror** assinados pelo Conde de Lautrèamont.

Entre 1868 e 1869, o texto passa por uma profunda metamorfose. Todo elemento autobiográfico ( “Não deixarei memórias”, escreverá Ducasse nas **Poésies** ) é progressivamente apagado, ao longo das três versões: Dazet, ex-condiscípulo de Ducasse no Liceu Imperial de Tarbes e personagem da estrofe 13, é substituído, na segunda versão, pela inicial D... e, na terceira, por uma série de nomes de animais. Como num palimpsesto, o leitor que consultar as três versões, encontrará, sob a forma repelente do “sapo de olhar de seda”, o nome e a descrição de um homem amado por Maldoror: Dazet. A forma teatral é expulsa das estrofes 11, 13 e 13. Há outras mudanças, aparentemente menos importantes: de alguns sinais de pontuação, de certo número de frases e palavras.

Inteiramente refundido, o texto parece conformar-se a uma retórica dos gêneros: preocupação de coerência e de equilíbrio formal, que acontece na medida em que o poema entre em contato com outros leitores e com Ducasse-leitor. Entretanto, esse cuidado com a “normalização” do **Canto I** provoca o aparecimento de outra forma de desequilíbrio e de nova forma de incoerência: o **continuum** discursivo fragmenta-se, o Recitante e a Personagem fundem-se numa figura ambígua e perturbadora. O escritor parece perder o domínio da própria ficção. Mas é justamente esse elemento de desordem que reequilibra — outro paradoxo — o **Canto I**, permitindo integrá-lo ao conjunto dos **Cantos de Maldoror**. É o que tentarei mostrar, através do confronto de duas versões do texto e do estudo de algumas variantes.<sup>3</sup>

A última frase da quarta estrofe do **Canto I** apresenta, entre outras, duas correções aparentemente inocentes: substituição da palavra **Maldoror** por **son héros**, e de **dois pontos** por um **ponto final**:

#### CANTO I, estrofe nº 4

Versão de 1868	Versão de 1869
Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue: au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de Maldoror soient dans tous les hommes:	*Na versão de 1869, a palavra <b>Maldoror</b> é substituída por <b>son héros</b> ; um ponto final termina o texto, separando-o da estrofe seguinte.

Na versão de 1868, os dois pontos criam uma continuidade entre as estrofes 4 e 5: a quarta é assumida por um recitante e desemboca

num discurso de Maldoror, na quinta estrofe. A correção assinalada fragmenta o texto, e o leitor não pode decidir, na versão de 1869, se a quinta estrofe enuncia os propósitos de um “eu-narrador” ou “les pensées hautaines et méchantes” de uma terceira pessoa. A substituição de **Maldoror** por **son héros** evidencia-se, além disso, como signo de narratividade, reenviando ao ato gerador da escritura e reforçando o mecanismo de transformação: nitidamente separados na quarta estrofe, o Recitante e o Herói confundem-se na quinta, enunciada pelo narrador e referindo um discurso do herói ( ou um discurso do herói-narrador ? ).

A quinta estrofe termina, na versão de 1868, por dois pontos; sinal apagado, assim como três frases, na edição de 1869:

### CANTO I, estrofe nº 5

Versão de 1868	Versão de 1869
<p>Tempêtes, soeurs des ouragans, firmament bleauâtre, dont je n’admets pas la beauté, mer hypocrite, image de mon coeur, terre au sein mystérieux, habitants des sphères, univers entier, Dieu qui l’as créé avec magnificence, c’est toi que j’invoque: montre-moi un homme qui soit bon !... Mais que ta grâce décuple mes forces naturelles, car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d’étonnement: on meurt à moins.</p> <p>* Qu’ai-je dit contre les hommes ? *Est-ce bien moi qui me permets de leur rapprocher quelque chose ? *Je suis plus cruel qu’eux:</p>	<p>As frases assinaladas com um asterisco serão apagadas na versão de 1869. Os dois pontos indicavam, na versão de 1868, que a quinta estrofe, enunciada por Maldoror, abria-se para a sexta, que podia ser lida como expansão da palavra <b>cruel</b> e como “narrativa exemplar” da crueldade do herói.</p>

Na versão de 1868, as estrofes 4, 5 e 6 formam, inegavelmente, um todo. E o Recitante e Maldoror estão separados um dos outro, com bastante nitidez, ao longo de todas as estrofes do **Canto I**, assim dispostas:<sup>4</sup>

1. Estrofe de abertura dos **Cantos**. Advertência ao leitor **tímido**, convidado a desviar-se do percurso textual que se abre diante dele.
2. Invocação ao Ódio, **numen** gerador da escritura.

3. O Recitante introduz Maldoror como personagem. Texto famoso pela desenvoltura com que o escritor manipula os protocolos de apresentação do herói: "Estabelecerei em algumas linhas como Maldoror foi bom durante seus primeiros anos, em que viveu feliz; terminei."
4. Razão da escritura dos **Cantos**. Nesta estrofe, os papéis do Recitante e de Maldoror estão nitidamente delimitados: ao segundo cabe praticar as crueldades que o gênio do primeiro fará viver através dos Cantos.
5. A Crueldade de Maldoror.  
Na versão de 1868, esta estrofe deve ser lida como um discurso de Maldoror, o que é indicado pela frase e pelos dois pontos que terminam a quarta estrofe.
6. A Crueldade de Maldoror supera a de todos os homens.  
Estrofe cuja enunciação, na versão de 1868, é assumida por Maldoror e constitui uma espécie de "receita de crueldade" e de narrativa exemplar, destinada a qualificar o herói.
7. Narrativa do Pacto com a Prostituição.  
Texto que pode ser considerado como assumido por Maldoror, apesar da referência aos "gémissements graves du Montévidéen", alusão evidente a Ducasse, autor dos Cantos.
8. Estrofe dos Cães, construída a partir do tema romântico da sede do infinito. Pode ser lida, na versão de 1868, como discurso de Maldoror, encadeado à estrofe anterior.
9. Uma das mais famosas páginas dos **Cantos**: a "invocação ao Velho Oceano", inspirada nas estrofes finais do Canto IV de **Childe-Harold**, de Bayron.
10. Estrofe da Morte e da Escritura, que retoma os temas do Mal e da Crueldade.
11. Diálogo de uma família, introduzido de acordo com os protocolos da escritura de teatro.
12. Diálogo entre Maldoror e o Coveiro.  
Escrito como cena de teatro.
13. Diálogo entre Maldoror e Dazet.  
Como as duas estrofes anteriores, trata-se de uma cena de teatro.
14. Epílogo.

## UM ELEMENTO DE DESORDEM

Uma vez expulsos os signos de teatralidade e feitas algumas “correções de estilo”, o **Canto I** apresentará, certamente — do ponto de vista de uma retórica dos gêneros —, maior coerência formal, inscrevendo-se com facilidade num espaço literário institucionalizado. Mas essa transcrição para um tipo de discurso “homogêneo” provoca um curioso fenômeno de escritura, de que tentei dar exemplo nas páginas anteriores: a “fusão”, por assim dizer, entre Lautréamont e Maldoror. Fenômeno que constituirá uma das características dos Cantos e que já ameaçava a primeira versão do texto, na qual uma ambigüidade pesa sobre as estrofes 9 e 10, cuja enunciação é assumida pelo recitante, que se reveste, porém, de traços típicos de Maldoror. Contudo, o tipo de “fusão” provocada pela reescritura é muito mais complexo, e ocorre explicitamente uma única vez na versão de 1968:

“Ele ( Maldoror ) não era mentiroso; confessava a verdade e dizia que era cruel. Humanos, ouvistes ? ele ousa dizê-lo de novo com esta pena que treme.” ( Canto I, estrofe 3. )

Na passagem citada, o demonstrativo “esta” incorpora o referente “Maldoror” na pessoa do próprio Recitante: a voz de Maldoror é talvez mais forte que a mão que escreve, estarecida. É como se Lautréamont, na objetivação da personagem, visse irromper algo abjeto, porém verdadeiro.

As transformações que assinalei nas estrofes 4 e 5 generalizam essa fusão escritor/personagem, que vai estender-se aos **Cantos** em sua totalidade. Paradoxalmente, a “normalização” do texto, a busca de uma coerência de escritura, provocam, a partir da integração do **Canto I** à totalidade do poema, em 1869, uma série de fenômenos:

1. As figuras de Lautréamont ( do Recitante ) e de Maldoror perdem sua estabilidade semântica, de tal modo que não se poderá, freqüentemente, perceber a distância que os separa, a qual ora tende para um “grau zero”, ora se apresenta como máxima — fato que ocorre de uma estrofe para outra, no interior de uma única estrofe e até nos limites de uma frase;
2. Na versão de 1868, as estrofes apresentam certa continuidade, decorrendo umas das outras. Mas a ambigüidade introduzida na figura do Recitante provoca a ruptura desse encadeamento. Cada estrofe passa a formar um todo; o texto explode em fragmentos independentes uns dos outros, constituindo uma espécie de turbilhão discursivo que irá, a partir do **Canto I**, caracterizar a estrutura da obra;

3. O texto passa a girar em torno de dois registros retóricos, que parecem corroer um ao outro: o épico e o lírico. Toda narrativa, nos **Cantos**, acaba por ser bloqueada pela presença devoradora do Recitante; toda palavra poética termina por assumir, insensivelmente, um estatuto narrativo.

### A METÁFORA DOS ESTORNINHOS E O VÔO DOS GROUS

Esse aparente desequilíbrio formal permitirá, entretanto, a integração do **Canto I** ao conjunto dos **Cantos**, cuja coerência textual depende, em grande parte, do lugar ocupado pelo Recitante no espaço discursivo: desdobrado, ele pode manipular na construção de sua obra todo um material literário extremamente codificado. Os fragmentos textuais ( topos, metáforas, citações ) são organizados por um “mim”, que detém a palavra e se projeta, como personagem, sobre um espaço retórico conhecido pelo leitor. Este, por sua vez, pode, assim, exercer um papel na construção da obra e na sua tarefa de inversão do sistema cultural – na medida em que um dos mecanismos produtores dos **Cantos** é sua relação explícita aos códigos culturais, aos pré-textos, à literatura que os engendram e que eles denunciam, destroem e reconstróem. As estrofes passam a “turbilhonar” segundo certas leis instituídas pelo escritor, colocado no centro do círculo formado pela escritura, constituindo um gênero literário particular, que deve ser considerado como elemento orientador da própria leitura: um discurso sobre o desejo do texto.

Essa dinâmica e esse movimento circular são colocados em evidência por Lautréamont, que compara seu discurso, na famosa estrofe 1 do **Canto V**, ao vôo dos estorninhos, “reunidos por uma tendência comum em direção a um centro imantado, indo e vindo sem parar, circulando e cruzando-se em todos os sentidos.” Paradoxalmente, esse turbilhão é atravessado por um movimento retilíneo, vetorizado, que parece ser – e isso a partir da primeira estrofe do **Canto I**, sob a forma da metáfora do vôo dos grou – o traçado de uma narrativa, o eco antecipado de um percurso “romanesco” que não consegue, entretanto, ser enunciado de modo coerente ou segundo normas retóricas rígidas. É o que acontece na abertura do livro, na comparação que explicita os perigos da leitura:

“Alma tímida, dirige teus calcanhares para trás e não spara frente, como os olhos de um filho que se desvia respeitosamente da contemplação da face maternal; ou, antes, como um ângulo a perda de vista de grou friorentos que meditam muito...”

A comparação desdobra-se numa pequena narrativa, em que as personagens – os grou, voando de modo a formar um triângulo do qual se

vê apenas um dos lados — dirigem-se para “um ponto determinado do horizonte, de onde parte, de repente, um vento estranho e forte, precursor da tempestada.” Apenas esboçada, a pequena história é corroída pela presença insistente do narrador.

Mas a imagem dos grous, inscrita na abertura dos **Cantos**, parece figurar uma narrativa cujo objeto seria a própria narrativa e os perigos que envolvem sua enunciação e que, logo iniciada, nega a si mesma e se desfaz, através de todo um sistema de bloqueios. Apesar da infinidade de “histórias” que, a partir do **Canto I**, giram caoticamente em torno do Recitante, a “Gesta de Maldoror” nos reconduz inevitavelmente ao gesto da escritura, à palavra poética, ao desejo do livro que vai ser escrito. É este, entretanto, o sistema, no fundo extremamente coerente, que sustenta os **Cantos de Maldoror**.

\*

A mudança de alguns sinais de pontuação, de algumas frases e palavras ( modificações marginais, se considerarmos que o propósito inicial de Isidore Ducasse deve ter sido retirar das estrofes 11, 12 e 13 seu caráter de cenas teatrais ) provoca uma série de fenômenos de escritura, que podem ter emergido, num primeiro momento, sem que o autor deles tivesse consciência. Mas que já estavam subjacentes ao texto, em sua primeira versão, e que vêm à tona, mal é tocada a tessitura do discurso, invadindo a obra, transformando-a em profundidade.

Dividido, desdobrado, o Eu do escritor sai do anonimato e nega, ao mesmo tempo, seu próprio nome — o Nome do Pai. Ducasse pode, então, assumir a Máscara ambígua de Lautréamont e viver através da Gesta de seu Herói — Maldoror.

#### NOTAS:

(1) A nota em questão é assinada por Auguste Poulet-Malassis, in **Bulletin trimestriel des publications défendues en France**, imprimées à l'étranger, nº 7, 25 de outubro de 1869.

(2) **La Jeunesse**, 1<sup>ère</sup> année, nº 5, 1 a 5 de setembro de 1868. Durante a breve existência de Isidore Ducasse, os **Cantos de Maldoror** foram objeto de apenas três resenhas: a de Poulet-Malassis, uma referência no **Bulletin du Bibliophile** ( maio de 1870 ) e a do jornal **La Jeunesse**.

(3) As versões comparadas são as de 1869 ( Balitou, Questroy et Cie., imp. ) e a do verão de 1869 ( impressa por Lacroix et Verboeckhoven ). Todas as citações se referem à edição das **Obras Completas de Isidore Ducasse — Conte de Lautréamont**, publicadas pelas Edições Gallimard. ( **Oeuvres Complètes: Les Chants de Maldoror; Lettres; Poésis**; coll. Poésie/Gallimard, Paris Gallimard, 1973. )

(4) Os números são colocados apenas para facilidade de leitura, pois, nos cinco primeiros Cantos, as estrofes não são numeradas pelo escritor.