

OS CANTOS DE MALDOROR



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

MARCELO KNOBEL

Coordenadora Geral da Universidade

TERESA DIB ZAMBON ATVARIS



Conselho Editorial

Presidente

MÁRCIA ABREU

ANA CAROLINA DE MOURA DELFIM MACIEL – EUCLIDES DE MESQUITA NETO

MÁRCIO BARRETO – MARCOS STEFANI

MARIA INÊS PETRUCCI ROSA – OSVALDO NOVAIS DE OLIVEIRA JR.

RODRIGO LANNA FRANCO DA SILVEIRA – VERA NISAKA SOLFERINI

Lautréamont

OS CANTOS DE MALDOROR

Tradução
Joaquim Brasil Fontes

L378c Lautréamont, comte de, 1846-1870.
Os cantos de Maldoror / Lautréamont; tradução: Joaquim Brasil Fontes. –
Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2015.

Tradução de: Les chants de Maldoror.

1. Lautréamont, comte de, 1846-1870 – Crítica e interpretação. 2. Poesia
francesa – História e crítica. 3. Literatura experimental. 4. Vanguarda (Estética).
I. Brasil Fontes, Joaquim. II. Título.

CDD - 841.809
- 809.91
- 111.85

ISBN 978-85-268-1285-7

Índices para catálogo sistemático:

1. Lautréamont, comte de, 1846-1870 – Crítica e interpretação	841.809
2. Poesia francesa – História e crítica	841.809
3. Literatura experimental	809.91
4. Vanguarda (Estética)	111.85

Copyright © by Joaquim Brasil Fontes
Copyright © 2015 by Editora da Unicamp

1ª reimpressão, 2021

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas
neste livro são de responsabilidade do autor e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Impresso no Brasil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

Ao Fernando Scheibe

SUMÁRIO

Ninguém por trás, muitos pela frente

Raul Antelo 9

OS CANTOS DE MALDOROR por ***

Canto Primeiro 23

OS CANTOS DE MALDOROR pelo Conde de Lautréamont

Primeiro Canto 61

Segundo Canto 95

Terceiro Canto 147

Quarto Canto 173

Quinto Canto 203

Sexto Canto 235

Sicut aranea

Joaquim Brasil Fontes 269

NINGUÉM POR TRÁS, MUITOS PELA FRENTE

Raul Antelo

SEM AUTOR

Numa entrevista concedida na Suécia, em 1968, à época de *O que é um autor?*, Michel Foucault admitia que boa parte do interesse despertado pelos *Cantos de Maldoror* provinha de ser uma obra sem autor. Era, antes, um discurso sem ninguém por trás. Lewis Carroll dizia ser comum ver gatos que não sorriem, mas nunca se viu um sorriso sem gato. Ora, *Os Cantos de Maldoror* são a exceção: é por ser uma obra sem ninguém oculto que se tornou exemplar¹. Reparemos no *incipit*:

Praza ao céu que o leitor, encorajado e momentaneamente feroz como o que está lendo, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, se não investir em sua leitura uma lógica rigorosa e uma tensão de espírito igual, pelo menos, à sua desconfiança, as emanções mortais deste livro embeberão sua alma como a água ao açúcar.

Não há declaração de intenções do autor; não há projeto individual nem “sistema literário”, apenas uma exortação ao *leitor* maldito e uma ponderação acerca da *obra* que leva a escritura a uma região nem sempre explorada: a história literária e a retórica, o cânone, a tradição:

1 Michel Foucault. *Dits et écrits*, vol. I. Paris, Gallimard, 1994, p. 661.

[...] Minha poesia não consistirá senão em atacar, por todos os meios, o homem, esta fera selvagem, e o Criador, que não deveria ter engendrado semelhante escória. [...] a poesia se encontra em todo lugar onde não estiver o sorriso, estupidamente zombeteiro, do homem, com rosto de pato. [...] não creio ser necessário, para chegar ao objetivo proposto, inventar uma poesia inteiramente à margem do curso habitual da natureza, e cujo sopro pernicioso parece transtornar até mesmo as verdades absolutas; mas, produzir um resultado desses (conforme, aliás, às regras da estética, se refletirmos bem), isso não é tão fácil como se pensa; eis o que eu queria dizer. Por isso farei todos os esforços para chegar lá! Até nossos tempos, a poesia seguiu um caminho equivocado; elevando-se ao céu ou rastejando por terra, não compreendeu os princípios de sua existência, e foi, não sem razão, constantemente ultrajada pelas pessoas de bem. Não foi modesta... a mais bela qualidade que deve existir num ser imperfeito! De minha parte, quero apresentar minhas qualidades; mas não sou hipócrita o bastante para esconder meus vícios! O riso, o mal, o orgulho, a loucura, surgirão, alternadamente, entre a sensibilidade e o amor à justiça, e servirão de exemplo à estupefação humana: todos se reconhecerão ali, não como deveriam ser, mas como são. E talvez esse simples ideal, concebido por minha imaginação, ultrapasse, no entanto, tudo o que a poesia encontrou até aqui de mais grandioso e mais sagrado. Pois, se deixo meus vícios transpirem nestas páginas, acreditarão mais facilmente nas virtudes que nelas faço resplandecer, e cuja auréola colocarei tão alto que os maiores gênios do futuro testemunharão, por mim, um sincero reconhecimento.

Como destacou o psicanalista Enrique Pichon-Rivière², em seu curso sobre Lautréamont de 1946, François Ducasse, o pai de Isidore, possuía um exemplar de *As flores do mal* em sua biblioteca em Mon-

2 Enrique Pichon-Rivière. “Lo siniestro en la vida y en la obra del conde de Lautréamont”. *Revista de Psicoanálisis*, ano 4, nº 4. Buenos Aires, 1947. Em 1951, Pichon conhece Lacan, com quem compartilharia admiração pelo Conde de Lautréamont. Seus ensaios sobre o particular foram reunidos pelo filho em *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Ed. Marcelo Pichon-Rivière. Buenos Aires, Argonauta, 1992.

tevidéu, de modo que o contato do adolescente com Baudelaire deve ter sido anterior à viagem à França. Não espanta, portanto, que, nesse cenário baixo de fedorentos matagais, como destaca Giorgio Agamben, ressoassem não só o anti-humanismo de Baudelaire, mas também “l’âme monstrueuse” de Rimbaud, a marioneta de Kleist, a decomposição do eu de Mallarmé, ou, ainda, o prenúncio do arabesco de Matisse, em que figura humana e tapeçaria se confundem; mas, mesmo assim, tais soluções nos assinalam todavia que há ainda imagem para além do humano³. Lemos, com efeito, no início do quinto canto:

Os bandos de estorninhos têm um modo de voar que lhes é próprio, e parece submetido a uma tática uniforme e regular, como seria a de uma tropa disciplinada, obedecendo com exatidão à voz de um só chefe. É à voz do instinto que os estorninhos obedecem, e seu instinto os leva a se aproximarem sempre do centro do pelotão, ao passo que a rapidez de seu voo os arrasta continuamente para além, de modo que essa multidão de pássaros, assim reunidos por uma tendência comum ao mesmo ponto imantado, indo e vindo continuamente, circulando e cruzando-se em todas as direções, forma uma espécie de turbilhão mui agitado, em que toda a massa, sem seguir uma direção bem determinada, parece ter um movimento geral de evolução sobre si mesma, resultante dos movimentos particulares de circulação próprios a cada uma das partes, e no qual o centro, tendendo perpetuamente a expandir-se, mas sempre pressionado, repellido pelo esforço contrário das linhas circundantes que pesam sobre ele, está constantemente mais apertado que qualquer uma dessas linhas, as quais igualmente o estão tanto mais quanto mais se avizinham do centro. Apesar desse estranho modo de turbilhonar, os estorninhos nem por isso deixam de fender, com uma velocidade rara, o ar ambiente, e ganham sensivelmente, a cada segundo, um terreno precioso para o termo de suas fadigas e o alvo de sua peregrinação. Tu, também, não dês importância à maneira extravagante com que canto cada uma destas estrofes.

3 Giorgio Agamben. *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turim, Einaudi, 1977, p. 60.

Mas fica convencido de que os acordes fundamentais da poesia nem por isso deixam de conservar seu intrínseco direito sobre a minha inteligência.

Cada tentativa de fisgar um autor por trás d’*Os Cantos* revela-se, no mínimo, elusiva. Podemos pensar que Ducasse tomou emprestado seu pseudônimo, Conde de Lautréamont, do folhetinista Eugène Sue, popularíssimo na época. Uma das suas personagens chamava-se, de fato, Latréaumont (*sic*). Mas não é menos lícito, e bem mais produtivo, aliás, pensar que o nome escolhido acatava a regra de Baudelaire: “La poésie est ce qu’il y a de plus réel, c’est ce qui n’est complètement vrai que dans un autre monde” (A poesia é o mais real, aquilo que só é verdade quando pensado em outro mundo, de outro modo). Poderíamos ainda imaginar que Lautréamont, esse não autor do outro mundo, toma emprestada a referência rasteira e cartorial ao próprio nascimento, em Montevidéu, e para tanto muitos relembrarão do final do primeiro canto:

O fim do século XIX verá seu poeta (entretanto de início não deve ele começar com uma obra-prima, mas seguir a lei da natureza); ele nasceu nas margens americanas, na embocadura do Prata, lá onde dois povos, outrora rivais, agora se esforçam para se superar no progresso material e moral. Buenos Aires, a rainha do Sul, e Montevidéu, a faceira, estendem-se mãos amigas através das águas argêntas do grande estuário. Mas a guerra eterna instalou seu império destruidor sobre os campos, e ceifa alegremente vítimas numerosas.

Entretanto, o *outro mundo* do poeta é, a meu ver, fruto de um divórcio interno que ultrapassa local e condições de nascimento. Lautréamont, o poeta moderno, opta por deixar de ter um lar cativo no espaço estético-metafísico da antologia e do cânone, do museu e da galeria, e abre-se, então, para ele, um outro espaço, o teatro doxológico da escritura artística absoluta, em que a subjetividade artística sem centro realiza enfim sua inverificável verdade. Lautréamont é o

artista mais emblemático desse desdobramento moderno da arte de que participam também Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé. Giorgio Agamben avalia-o como o mais interessante deles todos, porque, dada a ingenuidade do artista, ele abandona o antro prometeico em que concebeu *Os Cantos* pela sala acadêmica onde deverão ser recitados os explosivos epigramas das *Poesias*. Quem contemplou a crise da arte moderna, traduzida como interpenetração dos limites entre o humano e o não humano, leva agora o julgamento artístico ao extremo de concluir que as obras-primas da literatura francesa encontram-se nos discursos de colação de grau e nos discursos acadêmicos; ou, então, arrisca-se a afirmar que “os julgamentos sobre a poesia têm mais valor que a poesia. Fazem a sua filosofia”⁴. Espelho contra espelho, julgamento estético e subjetividade artística remetem-se reciprocamente, mas, nessa remissão, nenhum dos dois *autres mondes* da arte consegue dar resposta cabal às respectivas perguntas. Qual a legitimidade dos juízos artísticos? Qual a fundamentação da subjetividade absoluta? Ao cair a transcendência, insinua-se, porém, a linha contemporânea da mais pura e completa imanência.

Um trecho ilustrativo, a esse respeito, é o fragmento dos baobás, no quarto canto, registro indefinido entre teoria, ensaio e poesia, em que, entre outras coisas, discute-se uma apreensão estereoscópica e anacrônica do mundo fenomênico:

Dois pilares, que não era difícil e ainda menos impossível confundir com dois baobás, viam-se no vale, maiores que dois alfinetes. Com efeito, eram duas torres enormes. E, embora dois baobás, à primeira vista, não se pareçam com dois alfinetes, nem mesmo com duas torres, no entanto, usando com habilidade os cordéis da prudência, pode-se afirmar, sem medo de erro (pois,

4 Citado por José Geraldo Vieira. “Explicando Lautréamont”. *Letras e Artes*, ano 8, nº 300, 25 de maio de 1954, p. 1. O axioma de Ducasse é central no raciocínio de Giorgio Agamben (*Uomo senza contenuto*. Milão, Rizzoli, 1970, pp. 59-60).

se essa afirmação fosse acompanhada de uma só parcela de temor, já não seria uma afirmação; ainda que um mesmo nome defina esses dois fenômenos da alma que apresentam características bastante distintas para não serem confundidos levemente) que um baobá não difere tanto de um pilar, que a comparação seja proibida entre essas formas arquiteturais... ou geométricas... ou uma e outra... ou nem uma nem outra... ou melhor, formas elevadas e maciças. Acabo de encontrar, não tenho a pretensão de afirmar o contrário, os epítetos próprios para os substantivos pilar e baobá: que se saiba que não é sem uma alegria tingida de orgulho que faço essa observação aos que, após terem erguido as pálpebras, tomaram a mui louvável resolução de percorrer estas páginas, enquanto a vela arde, se for de noite, enquanto o sol brilha, se for de dia. Inclusive, ainda que um poder superior ordenasse, nos termos mais claramente exatos, que rejeitássemos nos abismos do caos, a comparação judiciosa que todos puderam, com certeza, saborear impunemente, mesmo então, e sobretudo então, que não se perca de vista este axioma principal: os hábitos contraídos ao longo dos anos, os livros, o contato com seus semelhantes, e o caráter inerente a cada um, que se desenvolve numa eflorescência rápida, imporiam ao espírito humano o irreparável estigma da reincidência no uso criminoso (criminoso, se nos colocarmos momentaneamente e espontaneamente no ponto de vista da potência superior) de uma figura de retórica que vários desprezam mas que muitos incensam. Se o leitor achar esta frase demasiado longa, aceite minhas desculpas; mas que não espere baixezas da minha parte. Posso confessar meus erros; mas não torná-los mais graves com a minha covardia. Meus raciocínios se chocarão às vezes contra os guizos da loucura e a aparência séria do que não passa, em suma, de grotesco (embora, de acordo com certos filósofos, seja difícil distinguir o bufão do melancólico, sendo a própria vida um drama cômico ou uma comédia dramática); no entanto, qualquer um pode matar moscas e até rinocerontes, para descansar de vez em quando de um trabalho excessivamente escarpado. Para matar moscas, eis a maneira mais expedita, embora não seja a melhor: esmagá-las entre os dois primeiros dedos da mão. A maior parte dos escritores que trataram desse assunto a fundo calculou, com grande verossimilhança, ser preferível, em vários casos, cortar-lhes a cabeça. Se alguém me censurar por falar de alfinetes, como de um assunto radicalmente frívolo, que repa-

re, sem preconceito, como os maiores efeitos foram com frequência produzidos pelas menores causas. E, para não me afastar ainda mais do quadro desta folha de papel, não se vê que o laborioso trecho literário que estou compondo, desde o começo desta estrofe, seria talvez menos apreciado, caso se apoiasse numa questão espinhosa de química ou de patologia interna? No mais, há gostos para tudo; e quando, ao começar, comparei os dois pilares aos alfinetes com tamanha exatidão (na verdade, não esperava que viessem, um dia, censurar-me por isso), eu me baseei nas leis da óptica, as quais estabeleceram que, quanto mais o raio visual está afastado de um objeto, tanto mais diminui a imagem refletida na retina.

A imagem não é mais metáfora (presente) do objeto (ausente), não é algo de imóvel, como um arquétipo situado fora da história: a imagem é um corte, ele próprio móvel, portador, enquanto tal, de uma tensão dinâmica. A imagem é ausente de materialidade, tal como o espectral Ducasse, porém ela é potente de fato. É essa carga dinâmica, a das duas torres-baobás-alfinetes, que se constata, por exemplo, nas origens do cinema, nas fotos de Marey e de Muybridge. E essa característica permitiria, ainda, traçar uma diferença relevante entre humano e não humano. O humano se interessa pelas imagens enquanto tais. Já os animais interessam-se pelas imagens, porém apenas na medida em que são enganados por elas; quando um animal percebe tratar-se de uma imagem, dela desinteressa-se completamente. E essa característica dinâmica da imagem nos permitiria aventar que, na poesia moderna, a imagem é uma contemplação da linguagem herdada e inativada pelo próprio poeta, que a retira de sua morte efetiva e a traz de volta para o seu poder de dizer. Trata-se de uma operação que ocorre na língua, mas em que o mais relevante talvez nem seja mesmo a transformação da língua poética, mas o fato de que o sujeito poético já não é o indivíduo que escreveu o poema, mas o sujeito que se produz graças a que a língua, tornada inoperante, passou a ser para ele puramente dizível. Agamben tem insistido nessa ideia de que a

arte deixa assim de ser uma atividade humana de índole estética, que só pode, eventualmente, adquirir um significado político⁵. Ao contrário, ela é, em si própria, constitutivamente política, por ser uma operação que não só desativa mas que contempla, como se fosse pela primeira vez, os sentidos e os gestos habituais dos homens. Assim sendo, a arte, não mais autônoma ou desinteressada, aproxima-se do saber, do agir e do pensar, até quase confundir-se com eles.

COM LEITORES

A referência inicial, no Brasil, ao jovem sol negro que inaugura nosso tempo, para retomar a expressão de Murilo Mendes, data de 1901, quando se dá a primeira transcrição d’*Os Cantos de Maldoror*, assinada por Saturnino de Meirelles, diretor da revista *Rosa-Cruz*. Não muito depois, em uma de suas “kodaks”, muito anteriores certamente às de Blaise Cendrars ou de Oswald de Andrade, Pedro Kilkerry captava o pulso:

O homem de hoje deve nascer, nasce, com o instinto da modernidade.

Seria interessante que entre nós as cometidas criminosas, também, já não tivessem hoje as suas pretensões ao hodierno que aliás tudo tem, ou a princípios de justificação proudhonescos (“a propriedade é um roubo”) ou Romeu a um dizer à George Sand, na borda dos olhos as lágrimas pingando, por haver (“o amor tudo faz”) Browning em punho, amedrontado a freiras e seu querido pensamento em Deus no céu... e beijado Julieta como uma tulipa no pátio conventual, porque, sim, “o amor tudo faz”.

Isto não são lembranças de hoje!

Mas não é díspar com tudo isso o mesmo sistema correcional antigo, a mesma cadeia apodrecida, porque os médicos irão curar em qualquer sítio e,

5 Giorgio Agambem. *Il fuoco e il racconto*. Roma, Nottetempo, 2014.

mais seguramente numa casa de correção, as cleptomanias, as neurostenias, as neuropatias passionais.

Mas... que gente anacrônica os criminosos da Bahia em remodelação, velha como as pulgas e as ratazanas dos pardieiros esboroados!

Que a propriedade é um roubo não há mais escroque europeu que pense isso: que “o amor tudo faz” é coisa fóssil para os lábios de quem ama, ainda que loucamente⁶.

Em 1918, Adelino Magalhães ecoaria a máxima “a propriedade é um roubo” em “A greve” (de *Visões, cenas e perfis*) e, a seguir, em seu volume *Inquietude* (1922), o mesmo Magalhães inclui uma sinfonia à metrópole, anterior também à versão berlinesa de Walter Ruttmann e Carl Mayer ou à mais tímida variante paulista de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeni, com evidentes ecos de Lautréamont:

Cataratas rompem pela terra, pelos socavões, fúrias fossem: cataclismos fossem, sedutores, de líquido e cristalino encanto na bárbara sinfonia, cujo prelúdio nos córregos se suavizara.

Que quererão estas águas impetuosas, revoltadas, absolutas?

Qual a finalidade do estertorante despotismo da lírica linfa atremendada, precipitando-se pelas gargantas?

Oh! no descortino do azul, as cidades... o mundo dos homens!...

De longe elas, assim... e perto das fúrias da natureza, a gente se estardalhaçando de pavor, como é inócua e simplória – como é inerte! – a luta terrível dos nossos semelhantes: a luta infame que faz o altruísmo, o transcendente da Civilização!

Pompéia, imortalizada no beijo ardente e mortal do Vesúvio! Palmira – que solidão: as ruínas na solidão! Babilônia, o legendário desregramento rubro nos coxins de veludo, por entre os pilares augustos, sob a magia cismarenta dos archotes – acenos de nostálgica pompa dos festins, que os séculos

6 Pedro Kilkerry. “Kodaks”. In: Augusto de Campos. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo, Fundo Estadual de Cultura, 1970, p. 159.

nos trazem abanados em leques voluptuosos por escravos, sobre Reis quase divinos!

Tebas, no esgarçamento do nosso frêmito de tentar ver, nítidas, as paisagens que as sombras do passado ocultam – de osculá-las na alegria dos olhos – de chorar na emoção de sentir o carinho de Saudade que nosso espírito de evocação engendrou: – colunas a tremerem nos soluços das canções do Nilo... oh! como Sebastianópolis, esplendentes e sonambulosas Metrôpoles! Alegorias de glória maldita! alucinantes fanais do esforço humano e da humana torpeza! ó Metrôpoles, que tanto fostes na demasia de vós mesmas e que tão abissalmente vos sumistes na fadiga dos paroxismos!...

Assim tu, Sebastianópolis, um dia... assim tu, maravilhosamente a sufocar o eco das misérias (desperdice-se maior fulgor à necessidade de maiores misérias abafar) um dia, assim tu, à beira da Guanabara, morta!... E se exale pelas eras o perfume de tua recordação, venenoso, a excitar ilusões de volúpia decadentista...

Eis os cretinos do músculo que aí vêm, depois de seminudarem as luzes se publicaram “ontem”: – acabou-se o festim, e a Realidade sorrateira-se... franqueia-se, para um novo festim se desejar, no abafamento oxigenante em torno à nitidez meridiana das coisas.

No escarlate horizonte, que se devolve, há como a consumação de todas as ânsias e agruras do dia, amalgamando-as genesicamente para a nova fatura do martirológico Titã!⁷

Mais adiante, Mário de Andrade, leitor do ensaio de Paul Dermée sobre Lautréamont na velha revista *Esprit Nouveau*, recebe em 1938 um presente de Portinari, a edição Skira d’*Os Cantos*, ilustrada por Salvador Dalí. O autor de *O agressor*, Rosário Fusco, fixa um programa estético na mesma linha esboçada por Foucault, a de um discurso sem ninguém por trás, ao dizer que, “assim como o sobrenatural é o reverso do natural, o suprarreal é o outro lado do real, o por detrás.

7 Adelino Magalhães. “Ontem”. *Obra completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1963, pp. 537-538.

Eis por que tudo o que existe, sendo natural, é real. Mas nem todo real é existente”⁸. A essas alturas, Aníbal Machado já copiava frases de Maldoror em suas cadernetas de anotações e, sem contar Murilo Mendes, cujas referências a Lautréamont atravessam alguns poemas e murilogramas, vários outros escritores sentem-se atraídos também pela figura do Conde até a *Falência da crítica* de Leyla Perrone-Moisés⁹. José Geraldo Vieira, por exemplo, fez um agudo balanço das leituras do imediato após-guerra:

Não resta dúvida que já existe, hoje em dia, uma bibliografia de real mérito sobre Lautréamont. Nesse sentido, a obra de Gaston Bachelard é essencial como profundidade de visão. O prefácio de L. Genonceaux apenas tem valor historiográfico. Conta os trâmites da edição de 1869, não aparecida nas livrarias, e tira a névoa de lenda que encobria o nome, a vida e os ossos do poeta. Já no trabalho de Rémy de Gourmont, para a edição da *Sirène*, é interessante averiguar que ele procurou explicar a obra e as tendências do texto de Maldoror segundo o que lhe constava da vida e da psicologia de Isidore Ducasse. Dir-se-ia uma tentativa de interpretação psicanalítica (naquele tempo!) pois

8 Rosário Fusco. *a.s.a. Associação dos solitários anônimos*. Posfácio de Fábio Lucas. São Paulo, Ateliê, 2003, p. 11.

9 A título de exemplo, Sérgio Milliet, que escreve sobre “Poetas malditos”, dentre eles Lautréamont (*Letras e Artes*, nº 99. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1948), diria, numa conferência posterior, que, no poeta, o texto participa do delírio e da alucinação, argumento muitas vezes usado para diminuir o alcance estético de sua escrita. “Acontece ser impenetrável à leitura apressada, em virtude do emaranhado da associação de ideias levando para longe da emoção inicial e fixando certos pontos nevrálgicos com valorizações psicanalíticas desnorteadas literariamente” (Sérgio Milliet. *Três conferências*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1955, p. 21). Fausto Cunha também publica umas “Reflexões sobre o caso Lautréamont” (*Letras e Artes*, nº 283. Rio de Janeiro, 15 de março de 1953). Mas é a partir da revista *A Phala* (nº 1, 1967; nº 2, 2013) que Lautréamont impregna o discurso surrealista local.

liga tudo ao clima mórbido. Mas compreende, pelo menos em vislumbre, a genialidade de Lautréamont.

A visão lúcida e prospectiva de Edmond Jaloux logo sente estar diante duma obra fabulosa que desperta inúmeros problemas e indagações. Dá-se conta de que se trata de algo assim como a queda de um aerólito literário – imagem esta da autoria de Baudelaire. Acentua a necessidade da descoberta de cartas de Isidore Ducasse para a compreensão de sua estética e de suas ideias. Instaura um inquérito sobre a mensagem de Lautréamont, confessa que veio ao mundo para dizer certas coisas que só ele poderia dizer e logo se retirou. Função de um augurato insigne, feito de gnomas e neumas. “Gênio noturno”, eis a qualificação dada magistralmente por Edmond Jaloux.

No prefácio de Philippe Soupault, para a edição Charlot, de 1946, já se encontra o nexa da metodologia. Dados biográficos, ambiência, educação, índole, senso aritmético, noção de ordem interior na difusa nebulosa “aparente” de sua euidade misteriosa e mórbida. O homem que desejava morrer “bercé par la vague de la mer tempestueuse [*sic*] ou debout sur la montagne”, queria o solipsismo. Mesmo a sua obra, quase a renegou em carta de fevereiro de 1870 ao editor belga. O intento de tornar real e humano quem para Edmond Jaloux foi meteoro caindo com valor e dicção de áugure dá ao prefácio de Soupault um sentido de curso didascálico, de interesse notável e de necessidade imprescindível.

Já o ensaísta que surgiu no romancista Julien Gracq faz uma apoteose no bom tipo dos panegíricos. Coloca com todo o protocolo Lautréamont na “voie royale” cujos postes e guarda-barreiras seriam Boileau, Fontenelle, La Harpe, Villemain, Nisard, Taine, Brunetière e Valéry. Confere a Isidore Ducasse as proporções de um “dinamitador arcangélico” que, no rio dos mortos e da perenidade, flutua ainda amorfo e “flou” como os retratos que dele imaginaram Salvador Dalí e Félix Valotton. De modo que para o autor de *Un Beau Tenebreux*, Lautréamont seria um desses anjos rilkianos cujo aparecimento é terrível, por alterar tudo, deixando a literatura aturdida como Tobias.

Roger Caillois se salva da prebenda de analisar e avaliar Lautréamont através de eufemismos assim: “Eis uma obra que contém seu próprio comentário. Tudo quanto dela se poderia dizer de mais exato, o autor, já disse e nessa obra mesmo”. Como sistema de exegese, parece o que um lente diria de