

O Hino às Matemáticas nos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont

Joaquim Brasil Fontes¹

Resumo: Impressos em 1869, em Bruxelas, *Os Cantos de Maldoror* não circulariam durante a vida do seu autor, nascido em Montevideu e morto aos vinte e quatro anos de idade numa Paris sitiada pelo exército prussiano: seriam lidos e comentados, durante a *belle époque*, apenas por pequenos grupos de simbolistas belgas e de decadentistas franceses. Redescobertos pelos surrealistas durante a segunda guerra mundial, os *Cantos* se transformariam, entretanto, rapidamente, numa das chaves para a compreensão da nossa modernidade e são hoje considerados como uma das realizações mais radicais da escrita da crueldade, depois de Sade e antes de Artaud.

Redigido em prosa poética, este livro incandescente contém seis cantos divididos em estrofes de número irregular, ao longo das quais escorrem discursos que procedem de horizontes às vezes conflitantes mas confundidos num grande “magma verbal”: a narrativa, o drama, o lirismo, atravessados com frequência por vozes que procedem da ciência do século XIX, ecoando neste texto, digamos, “literário”, por intermédio de imagens fulgurantes e de cenas extraordinárias, como a da violação de uma criança transformada, pelo escritor, numa macabra “lição de anatomia”, contudo situada no quadro de uma tópica tradicional, a do *locus amoenus*, ou *lugar aprazível*, bem conhecida desde Homero e Virgílio.

Este artigo apresenta uma tradução para o português, comentada e contextualizada, do “Hino às Matemáticas”, incluído no segundo dos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont – um fragmento de serenidade, sabedoria e graça emergindo, inesperado, no coração de um universo verbal violento, feroz e incandescente.

Palavras-chave: Hino às Matemática(s); *Os cantos de Maldoror*; Lautréamont; Poesia moderna.

The Hymn to Mathematics in *the Songs Of Maldoror*, by Lautréamont

Abstract: Printed in 1869, in Brussels, *The Songs of Maldoror* would not come into circulation during the author’s lifetime, who was born in Montevideo and died when he was twenty-four years old, in Paris, which was under siege by the Prussian army: they would be read and commented during the *belle époque*, only by small groups of Belgian symbolists and of French decadents. Rediscovered by the surrealists during the Second World War, *the Songs*, however,

¹ Formado em Filosofia e Letras, professor colaborador da Universidade Estadual de Campinas, Joaquim Brasil Fontes é tradutor da lírica de Safo para o português (*Poemas e Fragmentos*, São Paulo, Iluminuras) e autor, entre outros livros, de *Eros, Tecelão de Mitos* (Iluminuras), *A Musa Adolescente* (Iluminuras), *Poética do Fragmento* (Belém, Instituto de Artes do Pará), *Os Anos de Exílio do Jovem Mallarmé* (São Paulo, Ateliê) e *As Obrigatórias Metáforas* (Iluminuras). Prêmio Jabuti de tradução por *Hipólito e Fedra. Três tragédias* (Iluminuras, 2008). No prelo: tradução d’*Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont (Campinas, Editora da Unicamp).

would be quickly transformed into one of the keys to understanding our modernity and are nowadays considered one of the most radical accomplishments of the literature of cruelty, after Sade and before Artaud.

Written in poetic prose, this book contains six songs divided into an irregular number of stanzas, permeated with speeches derived from conflicting horizons, but mixed up in a great “verbal magma”: narrative, drama, lyricism with voices from 19th century Science often echoing in this, we might say, “literary” text, by means of radiant images and extraordinary scenes, such as a girl’s rape transformed into a macabre “anatomy lesson” by the author, albeit situated in the framework of traditional locus, that of the *locus amoenus*, or pleasant place, well known since Homer and Virgil.

This article presents a commented and contextualized Portuguese translation of the “Hymn to (the) mathematics”, included in the second song of *The Songs of Maldoror*, by Lautréamont: a segment of serenity, knowledge and grace unexpectedly emerging in the heart of a violent, ferocious and incandescent verbal universe.

Key-words: Hymn to mathematics; *The Songs of Maldoror*; Lautréamont; Modern poetry.

Lautréamont/Isidore Ducasse

Os Cantos de Maldoror, atribuídos ao Conde de Lautréamont, não circulariam na França durante a vida do autor. Os proprietários da livraria que imprimira no ano de 1869 aquele texto incandescente tinham optado por abandoná-lo, sob a forma de maços de folhas, no depósito da sua gráfica, em Bruxelas: deviam se lembrar, ainda, de Baudelaire e Flaubert arrastados à barra dos tribunais, havia pouco mais de dez anos, pelo crime de ultraje aos bons costumes. Somente em 1874 o livro seria encadernado e distribuído por outro editor, um tarbês naturalizado belga, que havia adquirido o espólio dos livreiros falidos. Reimpresso em 1890, em Paris, ele aparecia desta vez com um prefácio redigido por Léon Genonceaux, ao qual devemos informações preciosas sobre Isidore Ducasse – o escritor oculto sob o pseudônimo – mas também dados impossíveis de comprovar, além de dois ou três retalhos de uma vida lendária, que ainda hoje costumam ressurgir nas mitografias do poeta: ele teria escrito *Os Cantos de Maldoror* aos dezessete anos, e sempre à noite, declamando suas frases enquanto as forjava entre acordes de um piano, para o desespero dos locatários do hotel onde morava; como poderiam eles, com efeito, desconfiar que “um espantoso musicista do verbo, um raro sinfonista da frase, buscava, no toque do teclado, os ritmos de sua orquestração literária” (Genonceaux, 1984, p. 11 *et passim*)?

Dispomos hoje, graças às pesquisas pioneiras do jornalista tarbês François Alicot (1928, p. 199-207), a um livro de François Caradec (1975) e às investigações, diriam arqueológicas, de Jean-Jacques Lefrère (1998), de dados mais confiáveis sobre o autor d’*Os Cantos de Maldoror*: órfão de mãe antes de completar dois anos e filho

de um imigrante que exercia as funções de chanceler no consulado da França em Montevideu, Isidore Ducasse nasceu numa cidade sitiada pelos exércitos do general argentino Rosas, onde viveu até os treze anos, quando atravessou o Atlântico para continuar sua escolaridade no Liceu Imperial de Tarbes, nos Altos Pirineus. Uma infância nimbada de mistério, a do montevideano, vivida sob céus e em terras estranhas ao leitor europeu, sempre tentado a encontrar nas páginas d'*Os Cantos de Maldoror*, como o fantasioso Edouard Peyrouzet (1970), reminiscências daquele tempo para sempre perdido: cavalgadas à beira-mar, os olhos da mãe agonizante, passeios noturnos em cemitérios; errâncias em campos enfeitiçados – cenas porém talvez recortadas dos escritores preferidos de um leitor insaciável: Maturin, Leconte de Lisle, Shakespeare ou Byron, tantos outros, cuja dicção se reconhece facilmente nos fragmentos citados abaixo:

Mário e eu seguíamos, ambos, ao longo da praia. Nossos cavalos, os pescoços tensos, fendiam as membranas do espaço, e arrancavam faíscas dos seixos da praia. O vento norte, que nos açoitava em pleno rosto, engolfava-se em nossos mantos, e fazia esvoaçar para trás os cabelos de nossas cabeças gêmeas.²

(...)

Um dia, com os olhos vítreos, minha mãe me disse: “Quando estiveres na cama e ouvires os uivos dos cães no campo, esconde-te debaixo dos cobertores, não zombes do que eles fazem: eles têm sede insaciável de infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos, de rosto pálido e comprido.”³

(...)

Uma noite, dirigiu-se a um cemitério, e os adolescentes que encontram prazer em violar cadáveres de belas mulheres mortas há pouco, puderam, se o quiseram, ouvir a seguinte conversação (...)⁴

(...)

O voo da fúlgura porta-lanterna, o estalido das ervas secas, os uivos intermitentes de algum lobo distante acompanhavam a escuridão de nossa caminhada incerta, do campo.⁵

2 CM, III, 1. Para dar mais leveza à página, as citações d'*Os Cantos de Maldoror* aparecem, a partir daqui, nos rodapés: após as iniciais CM, o canto em algarismos romanos e a estrofe em algarismos arábicos. As traduções são do autor deste artigo.

3 CM, II, 8.

4 CM, I, 12.

5 CM, V, 7.

Sabemos também que, terminada sua formação secundária, Isidore Ducasse fez uma viagem à América setentrional – uma visita à casa paterna – e retornou à Europa no final de 1867 ou início de 1868, instalando-se, às custas do velho chanceler, num hotel situado na rua Notre-Dame-des-Victoires, em Paris. Ignoramos se trazia consigo os rascunhos do seu livro ou se o redigiu, com uma vertiginosa rapidez, entre novembro de 1868 e a entrega, antes do verão de 1869, dos originais aos editores.

Depois de constatar, aparentemente sem grande comoção, como atestam suas poucas cartas remanescentes, o fracasso d'*Os Cantos de Maldoror*, o montevideano publica dois opúsculos, *Poesias I* e *Poesias II* – sequências, ao contrário do que faria supor o título, de máximas, apoftegmas e inversões de textos consagrados da literatura francesa –, e morre em 1870, aos vinte e quatro anos, numa Paris sitiada pelo exército prussiano.

Durante mais de cem anos, Isidore Ducasse foi um escritor sem rosto: conhecíamos dele apenas retratos apócrifos, alguns impressionantes, como o de Félix Vallotton e o de Salvador Dalí. Em 1975, Jacques Lefrère encontrou em Tarbes uma foto que talvez seja a sua e hoje aparece na tela do computador quando se clica o nome do poeta numa dessas conhecidas enciclopédias *online*.

Uma garrafa lançada ao mar

Os *Cantos* circularam, digamos subterraneamente, durante a *belle époque*: foram lidos pelos simbolistas belgas e por alguns decadentistas franceses, entre os quais Léon Bloy, Jarry e Jori-Karl Huysmans que, agradecendo a Jules Destrée o envio de um exemplar daquele livro singular, escrevia: “Espero que tenham encontrado informações sobre a vida desse cara estranho, que criou o hino da pederastia com belas frases. Convenhamos que há, aí, pesadelos à la Redon. A foda do homem com a fêmea do tubarão é estupefaciente e há um pequeno esvaziamento de entranhas, de fígado, de coração pela vagina que é bem apetitoso” (Saillet, 1924, p. 41).

No curso da primeira guerra mundial, Philippe Soupault, convalescendo de um ferimento e movido talvez pelo acaso objetivo, encontrou, numa pequena livraria parisiense – na prateleira “Matemática” –, um exemplar d'*Os Cantos de Maldoror*, que passou a noite lendo em seu leito de hospital, violando o toque de recolher num momento em que qualquer luz na terra colocaria em alerta a aviação inimiga. Maravilha-se. Comunica o achado a André Breton e a Louis Aragon, e os futuros surrealistas se apoderam imediatamente do montevideano que, à sua maneira, santificam, tentando impedir a todo custo a sua entrada, “entre fulano e sicrano”, na história da literatura, onde hoje ele se situa exatamente entre Baudelaire e Rimbaud.

Mas seria talvez mais importante sublinhar, aqui, o aleatório do nosso acervo cultural: durante décadas, segundo uma bela imagem de Lefrère (Lautréamont, 2009,

p. XXIX), “cada garrafa lançada ao mar contendo fragmentos da obra de Isidore Ducasse conseguiu chegar a um porto seguro, quando tudo poderia ter se perdido”.

Lautréamont e a literatura

Os Cantos de Maldoror são um conjunto de seis cantos, o primeiro dos quais publicado e reescrito duas vezes, antes de se incorporar ao texto tal como o conhecemos hoje; e cada canto dividindo-se em estrofes de número, aliás, irregular, alguns críticos foram tentados a encontrar, na armadura do conjunto, uma matriz épica, de tonalidade romântica, o que é, na verdade, uma das muitas falsas pistas de leitura abertas, desde o seu início, por este livro inclassificável: sombras do chamado romance gótico inglês caem também, aqui e ali, sobre suas estrofes endiabradas, que subitamente se derramam nos moldes de um folhetim ostensivamente paródico (Lautréamont seria, aliás, uma corruptela de *Latréaumont*, romance popular de Eugène Sue). O próprio Ducasse diria, aliás, numa carta endereçada ao livreiro-editor Auguste Poulet-Malassis, datada de 25 de outubro de 1869, que “havia cantado o Mal” à maneira do *Fausto* de Goethe, do *Manfredo* de Byron e do *Conrad* de Mickiewickz (Lautréamont, 2009, p. 306), obras parateatrais, de um desenfreado romantismo.

Ao longo de um discurso no qual despontam e refluem, sem nunca se fixarem, os gêneros e as formas, não é também difícil reconhecer vozes, motivos e temas familiares a todo leitor medianamente culto, pois *Os Cantos de Maldoror* parecem dialogar, ou talvez combater sem tréguas, com a tradição religiosa e literária europeia, dos *Vedas* ao *Apocalipse*, da *Iliada* às *Flores do Mal*, fazendo vir constantemente à tona de suas estrofes um repertório que julgamos, à mais superficial leitura, *reconhecer*: o combate com o anjo, o herói demoníaco, o caminho barrado na floresta escura, isto é, a *Bíblia* (ou John Milton?), Walpole (ou Maturin?), Dante (ou Homero?). No final dos anos 1930, Maurice Blanchot (1963, p. 104-105) já nos alertava, entretanto, sobre “a miragem das fontes” ou influências, quando se trata de estudar Lautréamont:

Se encontramos dez reminiscências atrás da mesma imagem de *Maldoror*, se esses dez arquétipos ou modelos são outras tantas máscaras que se recobrem e se vigiam umas às outras, sem que nenhum apareça como o verdadeiro molde do rosto que ele nos lembra nem certamente estranho a esta figura, é o signo de que Lautréamont esteve de acordo com alguns dos pontos raros do espaço no qual a potência imaginária coletiva e a potência singular das obras veem se conjugar os seus recursos.

Ora, abrindo o penúltimo dos seus cantos, Lautréamont parecia tomar enfim consciência do ritmo dessa prosa poética em perpétua convulsão, comparando-a

ao voo dos estorninhos, pássaros que fendem o espaço em bandos, “reunidos, por uma tendência comum, ao mesmo ponto imantado, indo e vindo continuamente, circulando e cruzando-se em todas as direções”⁶: os *Cantos* avançam, com efeito, arrastando o leitor num turbilhão; e se a presença de Maldoror ao longo da sequência discursiva contribui para lhe garantir uma certa estabilidade semântica e narrativa, a fusão, muito frequente, do narrador com o seu herói cria, no interior da ficção, uma figura furta-cor e proteica, ambígua, sujeito do discurso e ou das ações ao mesmo tempo – o que contribui para transformar esta obra num dos fenômenos mais surpreendentes da literatura ocidental.

Lautréamont e a ciência oitocentista

Na estrofe 9 do primeiro canto – num impulso hínico que reaparecerá com certa insistência no segundo e ocasionalmente no quinto canto –, o recitante invoca o oceano, tumultuoso e amplo, “impossível de abranger com um só olhar”, pois para contemplá-lo

é preciso que a vista gire seu telescópio, num movimento contínuo, para os quatro pontos do horizonte, tal como um matemático, para resolver uma equação algébrica, é obrigado a examinar separadamente os diversos casos possíveis, antes de superar a dificuldade.

O comparante desse símile, recortado de um paradigma pedagógico, despon-ta num contexto de palavras nobres e sonoras, de inspiração byroniana; e então, como num curto-circuito, o horizonte cultural em que se inscreve a leitura oscila inesperadamente; e o mais desatento dos leitores percebe, atravessando *Os Cantos de Maldoror*, entre o epos narrativo e a poesia, e, como neste passo, no curso de um reptor oratório, a marca impressa no texto pela ciência moderna.

*

Na estrofe de número 2 do terceiro canto, Maldoror encontra, sobre a relva tenra semeada de flores, uma menina adormecida à sombra de um plátano, e a toma, primeiro, por uma rosa. Despe-se, joga-se sobre a criança e comete um atentado ao pudor... à luz do sol. Levanta-se, descontente, e, para acabar logo com a infeliz, entrega o corpo ensanguentado ao seu buldogue. Mas o animal a viola de novo. O sangue volta a escorrer sobre o campo. Maldoror percebe a conduta do cão, dá-lhe um pontapé, vaza-lhe um olho. O monstro foge, arrastando o corpo da menina sus-

6 CM, V, 5.

pensa, que somente se solta graças ao movimento convulsivo da fuga. O herói tira, então, um canivete americano do bolso, composto de dez a doze lâminas, e

munido de semelhante escalpelo (...), prepara-se, sem empalidecer, a escavar corajosamente a vagina da pobre criança. Desse buraco alargado, retira sucessivamente os órgãos internos; os intestinos, os pulmões, o fígado e finalmente o próprio coração são arrancados dos seus fundamentos e arrastados à luz do dia, pela abertura espantosa. O sacrificador percebe que a menina, frango esvaziado, morreu há muito tempo; interrompe a perseverança crescente da sua devastação, e deixa o cadáver adormecer de novo à sombra do plátano.

“À sombra do plátano”: na retórica antiga, a tópica, tal como se fixou depois da sofisticada e ao longo de toda a Idade Média latina, é uma reserva de formas plenas e estereotipadas como essa que, apenas inscrita no texto, semantiza uma cena ou até uma máxima. Curtius (1956, 317 e segs.) repertoriou, num livro famoso, algumas desses temas por assim dizer obrigatórios na literatura ocidental, desde Homero e a lírica grega; um deles, conhecido como *locus amoenus* ou paisagem ideal descreve um sítio elísio ou paradisíaco, que agrupa – do período imperial à Renascença, mas ainda numa novela como *Le Horla*, de Maupassant – os elementos indispensáveis à descrição de uma natureza “bela e sombreada”, aprazível: uma árvore pelo menos, relva, flores, uma fonte. No *Fedro*, de Platão, é à sombra de um plátano e de um agnóstico maravilhoso que se detêm Sócrates e seu discípulo, num momento grávido de presságios divinos. O *locus amoenus* é, pois, na tradição do Ocidente, um espaço aurático, criado para preparar uma epifania ou aparição: na épica, de um deus; na lírica, do amor; no conto maravilhoso, de uma ou muitas fadas dançando ao luar. O admirador do teatro shakespereano lembra-se, sem dúvida, da multiplicação desses lugares encantados n’*O Sonho de uma Noite de Verão*, e de sua transformação em pequenas e danosas armadilhas.

É neste *locus* privilegiado pelas altas literaturas tanto quanto pela trivial e, hoje, pela publicidade, é neste cenário de pulsantes expectativas, que Lautréamont decide encenar o desventramento da menininha comparada a um frango esvaziado; e somos aqui lançados de novo, no jogo dos paradoxos, à nossa herança cultural: uma cena de dissecação aparece no frontispício da famosa *Fabrica* de Vesallius, datada de 1543; desde a Renascença, as “lições de anatomia”, aliás um lugar-comum da pintura barroca, atraíam a verdadeiros teatros um grande número de curiosos admirados com a eficiência com que o médico retalha, cerimonioso e preciso, o cadáver sobre o qual se debruça.

Este espetáculo figura uma nova concepção ou imagem do cientista, consolidada, enfim, no século XIX, e expressa, com uma nitidez impressionante, num

quadro famoso e numa caricatura da época; de um lado, Claude Bernard, autor da inaugural *Introdução à Medicina Experimental*, pintado por Lhermite no Collège de France: cercado por discípulos, ele respira, como o descrevia seu contemporâneo Ernest Renan (Zola, 1971, p. 121), “em meio aos mais repugnantes espetáculos”, “a atmosfera da morte, a mão no sangue”, e encontra “os mais íntimos segredos da vida, e as verdades que saíam deste triste retiro deslumbravam os que sabiam vê-las”.

Do outro lado, Gustave Flaubert, bigodes pendentes e olhos cavos, envergando o avental do médico que deixa entrever no bolso seus instrumentos de trabalho (escalpelo e tesouras em lugar de penas), arranca de um tinteiro e expõe, na ponta do bisturi, o coração sangrento de Madame Bovary. O cientista havia se transformado no modelo ideal do escritor.

Uma dissecação à sombra do plátano: refluem para este ponto imantado do texto não apenas uma visão do artista que ancora Lautréamont na tradição dos clássicos e no seu tempo cientificista, mas, sobretudo, a força de suas pulsões e a violência de uma escrita situada mais além de todo horizonte cultural.

*

Na primeira estrofe dos *Cantos de Maldoror*, o leitor era comparado a um bando de grous voando rumo ao horizonte, de onde “parte um vento estranho e forte, precursor da tempestade”: assinalemos o aparecimento, aqui, da primeira imagem ornitológica de Lautréamont, duplicada por uma referência à geometria, pois o texto nos adverte, num parêntese, que essas aves formam no alto uma figura geométrica – é talvez um triângulo “mas não se vê seu terceiro lado”.

É possível reenviar este passo inaugural à *Iliada* ou à *Comédia* dantesca, isto é a memórias literárias; mas ele pode provir de outras fontes, se nos permitem usar metaforicamente este conceito tão fora da moda: Isidore Ducasse foi, sem dúvida, um leitor apaixonado de enciclopédias e livros de história natural, como também de obras de divulgação científica, no contexto da nascente mídia jornalística. Com seus nomes estranhos, seu aspecto cômico, ameaçador ou altivo, pássaros, tantas vezes descritos com o rigor de um ornitologista, assombram *Os Cantos de Maldoror*: o pelicano, a fragata, o patole, a águia, o corvo-marinho, o abutre-dos-cordeiros, o corujão-da-Virgínia. Os bandos de estorninhos da estrofe liminar do quinto canto.

Ora, num artigo publicado no *Mercure de France* de 1º de dezembro de 1952, um jornalista francês, Maurice Viroux, revelava que Ducasse havia copiado esta passagem, quase textualmente – acomodando suas bordas e margens ao seu *Maldoror* com tanta precisão que o enxerto passou despercebido durante muito tempo – de uma *Encyclopédie d’Histoire Naturelle*, publicada em 22 volumes, de 1850 a 1861,

pelo editor Maresq et Cie., sob a direção de um certo Dr. Chenu, muito famoso na época.

Não estou certo de que se possa considerar Lautréamont um precursor, com este gesto, das técnicas de colagem, tal como seriam mais tarde praticadas pelos cubistas ou pelo Max Ernst de *Une Semaine de Bonté*: tratava-se, para aqueles artistas, de estabelecer um choque entre imagens reconhecidas como fragmentárias no momento em que se reintegravam num quadro novo. O autor dos *Cantos* provoca, ao contrário, uma transformação imediata no estatuto do discurso incorporado ao conjunto da sua obra: arte e ciência se fundem, então, no contexto de uma nova forma linguística.⁷

O Segundo Canto de Maldoror

Em 1983, o *Bulletin du Bibliophile* publicava uma carta recentemente encontrada na biblioteca de Victor Hugo em Guernesey (Lautréamont, 2009, p. 687). Ela havia sido escrita, no dia 10 de novembro de 1868, por Isidore Ducasse, que enviava ao grande escritor francês um exemplar do primeiro canto de *Maldoror*, publicado como separata e anonimante um pouco antes. O poeta anunciava também ao mestre romântico um segundo canto, de acordo com ele já redigido e entregue aos seus editores belgas para uma edição, com o primeiro, em um só volume.

Mas são os seis *Cantos de Maldoror* que aparecem em 1869, num conjunto, como os conhecemos hoje, Assinalemos, desde já, o estatuto singular daquele segundo canto, suspenso entre o primeiro, já escrito e reescrito, e os que estavam por vir, ainda um puro vazio cavado na linguagem; e o texto testemunha da angústia do escritor neste ponto de clivagem dos discursos: “para onde foi parar esse primeiro canto de Maldoror” depois que sua boca, cheia de folhas da beladona o deixou escapar, através dos reinos da cólera, num momento de reflexão? Para onde foi esse canto... Não se sabe ao certo”.

Entra então em cena o Criador, em meio a trovões e relâmpagos que racham a fronte do poeta no ato de compor a sua gesta; e a violência gera, com o sangue derramado sobre o assoalho, a escrita e uma longa cicatriz sulfurosa. Seguem-se grandes massas verbais, tumultuosas, que se contaminam incessantemente umas às outras.

Fluxos de sangue e de imundície: na estrofe de número 8, ao erguer os olhos para o céu, um menino surdo vê o Todo Poderoso sentado em seu trono de excrementos humanos e de ouro, o corpo coberto por um sudário feito de lençóis não-lavados de hospital. Jorros de afetos: a imagem, em estrofes às vezes subsequentes,

7 Assinalemos que a marca do discurso científico cresce com o avanço dos *Cantos* e alcança talvez um dos seus pontos culminantes nos famosos “belo como” do sexto canto.

de uma infância ameaçada e também ameaçadora. Obsessões de uma sexualidade voraz e insatisfeita, ora enredada em rapazes de nomes românticos, ora cercando o hermafrodita adormecido num pequeno bosque rodeado de flores, mas também obcecada pelo menino do jardim das Tuileries, pela menina de dez anos que segue o narrador na rua estreita: ela poderia ser uma prostitua e ter vinte anos. A cópula com a fêmea do tubarão nas profundezas do oceano, no centro de uma terrível tempestade. Inesgotáveis torrentes de violência, gritos e correrias, tantas vezes transcritas na pauta de um humor feroz, sempre alerta.

Entre as dezesseis estrofes desse segundo canto, as de número 9, 10, 11 e 12 constituem, do ponto de vista formal, um conjunto mais ou menos homogêneo, pontuado pela força dos vocativos, configurando com precisão uma série de hinos: ao piolho, às matemáticas, a uma lâmpada de bico de prata, ao despertar.

Maldoror, II, 10

O tom da estrofe 9 é, desde a sua abertura, dissertativo, embora num registro altamente paródico: “Há um inseto que os homens alimentam à sua custa”, anuncia com falsa solenidade o falso professor, apresentando, endiabrado, o seu tema: “o elefante deixa-se acariciar. O piolho, não”. E, um pouco mais adiante: “cuidado, se vossa mão é peluda, ou simplesmente composta de ossos e de carne. Adeus aos vossos dedos”.

Bachelard (1995) chegou a ver neste recorte dos *Cantos* marcas deixadas pela adolescência de Isidore Ducasse, vivida, talvez dolorosamente, em Tarbes e Pau. Mas, se estamos bem informados sobre a sujeira das escolas da França imperial, esse lado anedótico do texto nos importa menos. Já é mais interessante saber que o montevideano foi aluno, na classe de Retórica, de um helenista em cujos escritos rastreamos uma menção às *Nuvens*, de Aristófanes, uma comédia crivada de alusões aos insetos que assolavam o povo ateniense no período clássico: percevejos, pulgas, piolhos. Mais impressionante é perceber o momento em que a linguagem paracientífica de Lautréamont, crispando-se, gera um vocativo e provoca o advento do hino ao piolho: “Ó piolho de pupila encarquilhada, enquanto os rios espargirem a queda de suas águas nos abismos do mar; enquanto os astros gravitarem a trilha de suas órbitas...”

O texto deriva, então, para o momento em que Maldoror cava uma fossa contendo milhões de piolhos; uma mina viva, formigante, inquieta. Apoderando-se de blocos de desses insetos repugnantes, ele os atira sobre as cidades, e, com as asas abertas, fica lá no alto contemplando a desgraça da humanidade.

A estrofe de número 10 começa neste ponto, como que capturada pelo impulso hínico que a precede. Mas outro é o tom:

Ó matemáticas severas, não vos esqueci, desde que vossas doudas lições, mais doces que o mel, infiltraram-se no meu coração, como uma onda refrescante. Aspirava instintivamente, desde o berço, a beber em vossa fonte, mais antiga que o sol, e continuo ainda a calcar o átrio sagrado do vosso templo solene, eu, o mais fiel dos vossos iniciados. Havia algo de vago em meu espírito, um não sei quê de espesso como a fumaça; mas soube franquear religiosamente os degraus que conduzem ao vosso altar, e dissipastes esse véu sombrio, como o vento afugenta o petrel. Colocastes, em seu lugar, uma frieza excessiva, uma prudência consumada e uma lógica implacável. Com a ajuda de vosso leite fortificante, minha inteligência desenvolveu-se rapidamente, e tomou proporções imensas, em meio a essa claridade encantadora com que presenteais, prodigamente, os que vos amam com um sincero amor. Aritmética! álgebra! geometria! trindade grandiosa! triângulo luminoso! Quem não vos conheceu é um insensato! Mereceria a provação dos maiores suplícios; pois há um desprezo cego em sua indiferença ignorante; mas quem vos conhece e vos aprecia nada mais quer dos bens terrestres; contenta-se com vossos prazeres mágicos; e, transportado por vossas asas sombrias, só deseja subir, num voo leve, construindo uma hélice ascendente, rumo à abóboda esférica dos céus. A terra mostra-lhe apenas ilusões e fantasmagorias morais; mas vós, ó matemáticas concisas, pelo encadeamento rigoroso de vossas proposições tenazes e a constância de vossas leis de ferro, fazeis brilhar, aos olhos deslumbrados, um reflexo poderoso dessa verdade suprema cuja marca se percebe na ordem do universo. Mas a ordem que vos rodeia, representada sobretudo pela regularidade perfeita do quadrado, o amigo de Pitágoras, é ainda maior; pois o Todo-Poderoso revelou-se completamente, a si e seus atributos, nesse trabalho memorável que consistiu em fazer saírem, das entranhas do caos, vossos tesouros de teoremas e vossos magníficos esplendores. Nas épocas antigas e nos tempos modernos, mais de uma imaginação humana viu seu gênio assombrar-se à contemplação de vossas figuras simbólicas traçadas no papel ardente, como outros tantos signos misteriosos, animados por um hálito latente, que o vulgo profano não compreende, e que nada mais eram do que a revelação resplandecente de axiomas e de hieróglifos eternos, que existiram antes do universo e permanecerão depois dele. Ela se pergunta, debruçada sobre o precipício de um ponto de interrogação fatal, como é possível que as matemáticas contenham tanta imponente grandeza e tanta verdade incontestável, ao passo que, ao compará-las ao homem, só encontra nesse último falso orgulho e mentira. Então, esse espírito superior, entristecido, a quem a familiaridade nobre de vossos conselhos faz sentir ainda mais a pequenez da humanidade e sua incomparável loucura, mergulha a cabeça, embranquecida, na mão descarnada e fica absorto em meditações sobrenaturais. Dobra os joelhos diante de vós, e sua veneração presta homenagem a vosso rosto divino, como à própria imagem do Todo Poderoso. Na minha infância, vós me aparecestes, uma noite de maio, ao clarão da lua, sobre um prado verdejante, às

margens de um riacho límpido, todas as três iguais em graça e pudor, todas as três cheias de majestade, como rainhas. Destes alguns passos até mim, com vosso longo vestido, flutuante como um vapor e me atraístes para vossas orgulhosas mamas, como um filho abençoado. Então, acorri prontamente, as mãos crispadas no vosso branco colo. Alimentei-me, reconhecido, do vosso maná fecundo, e senti que a humanidade crescia comigo, e se tornava melhor. Desde então, ó deusas rivais, não vos abandonei. Desde então, quantos projetos enérgicos, quantas simpatias, que acreditava ter gravado nas páginas do meu coração, como no mármore, não apagaram lentamente, de minha razão desiludida, suas linhas configurativas, como a aurora nascente apaga as sombras da noite! Desde então, vi a morte, com a intenção, visível a olho nu, de povoar os túmulos, devastar os campos de batalha, adubados pelo sangue humano, e fazer brotarem flores matutinas sobre as fúnebres ossadas. Desde então, assisti às revoluções do nosso globo; os terremotos, os vulcões com sua lava ardente, o simum dos desertos e os naufrágios das tempestades tiveram minha presença como espectador impassível. Desde então, vi inúmeras gerações humanas erguerem, pela manhã, suas asas e seus olhos para o espaço, com a alegria inexperiente da crisálida que saúda sua última metamorfose, e morrer, à tarde, antes do pôr-do-sol, a cabeça curvada, como flores murchas que o assobio lamentoso do vento embala. Mas vós, vós continuais sempre as mesmas. Nenhuma mudança, nenhum ar empestado sequer aflora as rochas escarpadas e os vales imensos da vossa identidade. Vossas pirâmides modestas durarão muito mais que as pirâmides do Egito, formigueiros erguidos pela estupidez e a escravidão. O fim dos séculos verá ainda, de pé sobre as ruínas do tempo, vossas cifras cabalísticas, vossas equações lacônicas, e vossas linhas esculturais terem assento à direita vingadora do Todo-Poderoso, enquanto as estrelas se afundarão, em desespero, como trombas d'água, na eternidade de uma noite horrível e universal, e a humanidade, rangendo os dentes, pensará fechar suas contas com o julgamento final. Obrigado pelos serviços inumeráveis que me prestastes. Obrigado pelas qualidades desconhecidas com que enriqueceastes minha inteligência. Sem vós, em minha luta contra o homem, eu teria talvez sido vencido. Sem vós, ele me teria feito rolar na areia e beijar a poeira de seus pés. Sem vós, com uma garra pérfida, ele teria destruído minha carne e meus ossos. Mas eu me mantive em guarda, como um atleta experiente. Vós me destes a frieza que surge de vossas concepções sublimes, isentas de paixão. Dela me servi para rejeitar com desdém os prazeres efêmeros da minha curta viagem e para afastar da minha porta as propostas simpáticas, mas enganosas, de meus semelhantes. Vós me destes a prudência tenaz que se decifra a cada passo em vossos métodos admiráveis da análise, da síntese e da dedução. Dela me servi para derrotar os ardis perniciosos de meu inimigo mortal, para atacá-lo, por minha vez, com habilidade, e mergulhar nas vísceras do homem um punhal pontiagudo que permanecerá para sempre cravado em seu corpo; pois é um ferimento do qual ele não vai

se recuperar. Vós me destes a lógica, que é como a própria alma dos vossos ensinamentos, cheios de sabedoria; com seus silogismos, cujo labirinto complicado só faz tornar-se mais compreensível, minha inteligência sentiu duplicarem-se suas forças audaciosas. Com esse auxiliar terrível, descobri, na humanidade, ao nadar rumo às profundezas, diante do recife da ira, a maldade negra e medonha, que apodrecia em meio a miasmas deletérios, admirando seu umbigo. Fui o primeiro a descobrir, nas trevas de suas entranhas, este vício nefasto, o mal! superior nele ao bem. Com essa arma envenenada que me atribuístes, fiz descer do seu pedestal, construído pela covardia do homem, o próprio Criador! Ele rangeu os dentes e se resignou a essa injúria ignominiosa; pois tinha por adversário alguém mais forte que ele. Mas vou deixá-lo de lado, como um monte de barbantes, para baixar meu voo... O pensador Descartes fazia, outrora, a reflexão, de que nada de sólido havia sido edificado sobre vós. Era um modo engenhoso de demonstrar que não é dado a qualquer um compreender, à primeira vista, vosso valor inestimável. Com efeito, que há de mais sólido que as três qualidades principais já nomeadas, que se erguem, entrelaçadas como uma coroa única, sobre o cimo augusto de vossa arquitetura colossal? Monumento que cresce sem cessar com descobertas cotidianas, nas vossas minas de diamante, e com explorações científicas, em vossos soberbos domínios. Ó matemáticas santas, pudésseis vós, com vosso convívio perpétuo, consolar o resto de meus dias da maldade do homem e da injustiça do Grande Todo!

Um monolito. Um único parágrafo em quatro páginas na edição Pléiade dos *Cantos*, desenhado, escreve Francisco Gonzáles Fernández (2012; p. 170), com o rigor de um geômetra: Lautréamont recupera, no mesmo movimento, o seu berço e o das matemáticas (elas são três: aritmética, álgebra e geometria), das quais recebe como dom frieza, prudência e lógica. E não é indiferente lembrar o recitante exigindo do leitor, que hesitava na abertura dos *Cantos de Maldoror*, três virtudes fundadoras da leitura: lógica, prudência e desconfiança.

Observe-se, no léxico deste hino, de um lado, a insistência em termos como “ordem”, “concisão”, “regularidade perfeita”, “verdade incontestável”; do outro, a referência a “figuras simbólicas traçadas no papel ardente”, “signos misteriosos”, “revelação”, “hieróglifos”, “cifras cabalísticas”; e a alusão subsequente a Pitágoras parece sugerir o caráter iniciático desta estrofe: o filósofo de Samos havia fundado uma espécie de comunidade ou ordem religiosa em Crotona; e embora não haja provas de que seu modelo fossem as seitas órficas (Kirk e Raven, 1982, p. 222), Heródoto e Diógenes Laércio insistiam no caráter místico do seu ensino, e Porfírio falava, no *Vita Pythagorae*, 19, sobre o segredo que o cercava.

Configuravam-se lentamente, aos olhos admirados do leitor, dois territórios inimigos e em perpétuo conflito, mergulhado, o primeiro, em “ilusões e fantasma-

gorias morais”, iluminado, o segundo, pela “verdade suprema”, quando desponta, no centro do hino, a lembrança da revelação recebida na infância, testemunha, mais uma vez, do caráter religioso do texto, pois o local da epifania é descrito segundo as convenções do *locus amoenus* (espaço onde acontecerá, no terceiro canto, o terrível estupro da menina adormecida): ao clarão da lua, um prado verdejante e um riacho límpido, onde se manifestam, como três Graças, três Musas ou Rainhas, a aritmética, a álgebra e a geometria. “Desde então”, confessa o poeta, “não vos abandonei”.

Mas o que viu ele desde então? Esquecimento, morte, revoluções, catástrofes. O mundo fenomenal, finito, contingente, em perpétuo devir, enquanto as matemáticas “continuam sempre as mesmas”. “Nenhuma mudança, nenhum ar empestado sequer aflora as rochas escarpadas e os vales imensos” do seu modo de ser. Na estrofe 9 do primeiro canto, o velho oceano era o símbolo da identidade, como, aqui, as matemáticas, “sempre iguais a si mesmas”. Elas configuram, assim, um mundo platônico de ideias eternas e imutáveis.

Ora, antes de coroar a sua estrofe áurea com uma referência ao “pensador Descartes”, Lautréamont lança mais uma vez um rápido olhar para o combate que ele e/ou Maldoror vêm travando contra o homem e o Criador: sem as matemáticas, o primeiro o teria feito “rolar na areia e beijar a poeira dos seus pés”. Graças às matemáticas, o segundo fora derrubado do seu pedestal.

Ó matemáticas santas, pudésseis, com vosso convívio perpétuo, consolar o resto de meus dias da maldade do homem e da injustiça do Grande Todo.

A escrita da crueldade avançaria, pois, nos *Cantos de Maldoror*, sustentada pela frieza, prudência e espírito lógico de um poeta consagrado pelas matemáticas severas numa noite de maio? Esta poderia ser, num livro labiríntico e furta-cor, apenas outra falsa pista de leitura.

Referências bibliográficas

- Alicot, F. (1928). À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d’Isidore Ducasse. In *Mercure de France*, 1^o janvier, 199-207.
- Bachelard, B. (1995). *Lautréamont*. Paris: Corti.
- Blanchot, M. (1963). *Lautréamont et Sade*. Paris: Union Générale d’Éditions.
- Caradec, F. (1975). *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*. Paris: Idées/Gallimard.
- Curtius, E. R. (1986). *La Littérature Européenne et le Moyen Âge Latin*. Paris: P.U.F.
- Fernandez, F.G. (2012). El oceano matemático de Lautréamont. In *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas* (p. 54-66). Tres Cantos: Nivola.
- Genonceaux, L. (1984). Préface. In Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse. *Oeuvres Complètes*. Paris: Corti.

- Kirk, G. S. e Raven, J. K. (1982). *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Lautréamont (2009). *Oeuvres Complètes*. Éd. Établie, présentée et annoté par Jean-Luc Steinmetz. Paris: Gallimard/Pléiade.
- Lefrère, J.-J. (1998). *Isidore Ducasse*. Paris: Fayard.
- Peyrouzet, E. (1970). *Vie de Lautréamont*. Paris : Grasset.
- Pickering, R. (1998). Lautréamont et les mathématiques. In *Lautréamont/Ducasse. Thématique et écriture* (p.167-194). Paris: Lettres Modernes.
- Steinmetz, J.L. (2009) Préface. In *Lautréamont*, ed.cit., (p. IX-XI).
- Zola, E. (1971). *Le Roman Expérimental*. Paris : Garnier-Flammarion.

Submetido em: 15/06/2015

Aprovado em: 11/08/2015

