

CRUOR: a escrita da crueldade nos *Cantos de Maldoror*

CRUOR: l'écriture de la cruauté dans *Les Chants de Maldoror*

JOAQUIM BRASIL FONTES JUNIOR¹

RESUMO: Este artigo procura rastrear e compreender, no processo de escrita, as formas de expressão da violência que atravessa os *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, um dos textos fundadores da nossa modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Lautréamont; Os *Cantos de Maldoror*; escrita.

RESUMÉ: Cet article essaie de suivre et de comprendre, dans son écriture, les formes d'expression de la violence qui traverse *Les Chants de Maldoror*, l'un des textes fondateurs de notre modernité.

MOTS-CLÉS: Lautréamont; *Les Chants de Maldoror*; écriture.

UM LIVRO INCANDESCENTE

Embora alguns exemplares do livro tivessem sido encadernados para o autor, *Os Cantos de Maldoror* jaziam, no verão de 1869, sob a forma de folhas impressas e soltas, no depósito de uma livraria belga, cujos proprietários, temendo talvez a censura do Segundo Império, haviam se recusado a distribuir na França aquele texto

1. Doutor em Letras Modernas, Professor-titular colaborador da Universidade Estadual de Campinas; Campinas/SP. E-mail: jbfontes@terra.com.br.

incandescente. Lançado finalmente no mercado, em 1874, por um livreiro-editor tarbês naturalizado belga, o poema circularia, entretanto, apenas entre uns poucos leitores finisseculares, antes de ser redescoberto, no século XX, por Aragon, Breton e Soupault, a grande trindade surrealista, contra a vontade da qual acabou sendo absorvido pela história literária, digamos, burguesa e escolar.

Sabemos, hoje, que o primeiro daqueles *Cantos* tinha aparecido isolado, em 1868, sem nome de autor, numa brochura de trinta e duas páginas, contendo quatorze estrofes em prosa poética. Uma resenha, aliás, elogiosa, publicada no jornal *La Jeunesse*,² não deixou de assinalar, contudo, entre os “numerosos defeitos” do livro, a “confusão” de seus quadros: as estrofes de número 11, 12 e 13 destoavam, com efeito, de um ponto de vista de uma retórica dos gêneros literários, daquele conjunto: redigidas como cenas teatrais, irrompiam, à maneira de pequenos dramas inesperados, num *continuum* marcadamente narrativo.

Se ignoramos por que o autor retomou, duas vezes, esse Canto I, o certo é que algumas das “incorreções” e “confusões” denunciadas pelo crítico/leitor vão desaparecer no processo de reescritura: o texto ressurge com pequenas modificações em janeiro de 1869 numa obra coletiva, desta vez com três asteriscos em lugar do nome do autor; e, no mesmo ano, inteiramente modificado, no corpo de *Os Cantos de Maldoror*, livro contendo seis cantos, agora assinados pelo Conde de Lautréamont, pseudônimo de um jovem chamado Isidore Ducasse, nascido em Montevideu, de pais franceses, e morto em novembro de 1870, aos 24 anos de idade, numa Paris sitiada pelos exércitos prussianos e pela peste.

Entre 1868 e 1869, o Canto I passou por transformações só aparentemente superficiais. Além da expulsão da forma dramática das estrofes 11, 12 e 13, refeitas em registro narrativo, todo elemento autobiográfico (“Não deixarei memórias”, escreverá mais tarde Ducasse em *Poésies*) será progressivamente apagado, ao longo das três versões: Dazet, um nome próprio que figura, entre outras, na estrofe 13, é substituído, na segunda versão, pela inicial D... e, na terceira, por uma série de animais: polvo, piolho, rinófolo... Sob a forma insólita do “sapo de olhar de seda” da edição definitiva dos *Cantos*, pulsa a imagem de um menino que figurou na vida

2. O crítico, que assina com o pseudônimo de Épistémon, fecha sua resenha com estas palavras: “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 atuais: sua originalidade incomum é a garantia disso.” A íntegra do texto pode ser lida em LAUTRÉAMONT, 2009, p.319.

empírica do autor, quando esse, recém-chegado do continente americano, estudava no Liceu Imperial de Tarbes.

Estudando o “apagamento de Dazet” e a passagem da forma teatral para a épica, Jean Peytard (PEYTARD, 1971; ver também BRASIL FONTES, 1981) mostrou que todo esse trabalho de reescrita deve ser compreendido no interior de um processo de “metamorfose generalizada”, no qual a modificação de um único elemento do texto – assim a personagem Dazet pulverizada num grupo de animais – é suficiente para contaminar o conjunto e provocar transformações em cadeia que reenviam à totalidade da obra, provocando a irrupção do bestiário, fantástico e grotesco, que pulula em *Os Cantos de Maldoror*, para o qual Gaston Bachelard (1995) foi um dos primeiros a chamar a atenção, num estudo inspirado em Jung, datado de 1939: há em Lautréamont uma densidade animal vivida no corpo, como que interiormente percebida num ímpeto jubiloso de crueldade, que leva o filósofo a falar em *metatropia*, isto é, na conquista de um novo movimento – de outra temporalidade; nessa poesia por excelência dinâmica, o homem, que tem toda a animalidade à sua disposição, é uma soma de possibilidades vitais, um superanimal.

AS DELÍCIAS DA CRUELDADE

Toda a crítica que tem se voltado, desde o início do século xx, para obra de Lautréamont, sublinha, às vezes com certo embaraço, a crueldade que permeia o poema; a cada passo, em seu percurso, o leitor é confrontado com cenas de insuportável violência:

Passando pelo campo com seu buldogue, Maldoror vê uma menina adormecida à sombra de um plátano.³ Pensou que fosse uma rosa. Não sabemos se lhe veio primeiro ao espírito a imagem candente do corpo infantil, se o desejo do estupro: nu como uma pedra, cai sobre a criança e logo, “descontente”, ordena ao seu monstruoso companheiro que a estrangule; mas esse, acreditando que lhe pedem “aquilo que já havia sido feito”, viola, por sua vez, as carnes rasgadas da donzela. O sangue escorre de novo ao longo das pernas da vítima, encharca todo o campo. Nosso herói aproxima-se do “altar do sacrifício” e vê, entregue aos seus instintos, o buldogue levantar a cabeça “acima da menina, tal como um naufrago ergue a sua acima das

3. A cena está registrada na estrofe 2 do terceiro de *Os Cantos de Maldoror*. As traduções de Lautréamont, neste artigo, são minhas.

ondas em fúria”; dá-lhe um pontapé, vaza-lhe um olho. A fera escapa, arrastando atrás de si, preso pela cópula bestial interrompida, o pequeno corpo ferido, que vai se soltar somente graças aos movimentos convulsivos do animal, espetáculo de uma ferocidade mecânica, burlesca. Então, sem uma pausa, Maldoror tira do bolso – como um mágico, um lenço da cartola –, um canivete americano, composto de dez a doze lâminas, abre essa “hidra de ferro” e, vendo que a relva não havia ainda desaparecido sob a cor de tanto sangue vertido, prepara-se, impávido, para cavoucar a vagina da criança:

Desse buraco alargado, retira sucessivamente os órgãos internos; os intestinos, os pulmões, o fígado e finalmente o próprio coração são arrancados dos seus alicerces 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.

Estranha experiência, num ponto do texto em que a tópica do *locus amoenus*, familiar ao leitor dos clássicos, se entrelaça à frieza de uma *lição de anatomia*, e que Walter Benjamin aproxima de “A confissão de Stravogin”, nos *Demônios*, de Dostoiévski:

Esse capítulo, que tem estreitas analogias com o terceiro canto dos *Cantos de Maldoror*, contém uma justificação do Mal que exprime certos motivos do surrealismo com mais força do que jamais conseguiram seus propugnadores atuais. (BENJAMIN, 1987, p.30).

O sangue jorra de novo na estrofe subsequente, e de novo num ponto estratégico, quando Maldoror renuncia à Esperança e mergulha definitivamente na carreira do Mal: em pé sobre o vale, Tremdall põe uma das mãos diante dos olhos para tornar a vista mais penetrante e vê o herói, metamorfoseado em águia, combater um poderoso dragão: “coragem, belo dragão”, grita ele: “crava-lhe tuas garras vigorosas, e que o sangue se misture ao sangue, para formar riachos onde não haja água”.

CRUOR

Fluxos de sangue escorrem nos *Cantos de Maldoror*, e desde a sua abertura: no momento em que relia, corrigindo-o obsessivamente, o Primeiro Canto, Isidore

Ducasse interfere na frase que inaugura sua segunda estrofe (*Leitor, é talvez o ódio que queres que eu invoque no começo desta obra?*): sem alterar-lhe a estrutura morfológica ou sintática, modifica a entonação da frase – uma correção pontual que, no entanto, altera o contexto enunciativo, acentuando, no ponto de exclamação, a presença de um locutor⁴

Leitor, é talvez o ódio que queres que eu invoque no começo desta obra!

talvez crispado contra a presunção de quem esperava, no sopro épico das palavras, o advento de um novo Aquiles, cuja ira abre sonoras fontes e precipita nas memórias a emergência de textos veneráveis, fulgurantes relâmpagos.

Quem te diz que não vais sorver, banhado em inumeráveis volúpias, o quanto quiseses, com tuas narinas orgulhosas, grandes e finas, virando o ventre para cima, igual a um tubarão, no ar belo e negro, como se compreendesses a importância deste ato e a importância não menor de teu apetite legítimo, lentamente e majestosamente, suas rubras emanações? Eu te asseguro, elas deliciarão os dois buracos informes do teu focinho medonho, ó monstro, desde que antes te exercites a respirar três mil vezes seguidas a consciência maldita do Eterno! Tuas narinas, que ficarão desmesuradamente dilatadas de contentamento inefável, de êxtase imóvel, não pedirão coisa melhor ao espaço, como que embalsamado por perfumes e incensos; pois serão saciadas por uma felicidade completa, como os anjos que habitam a magnificência e a paz dos agradáveis céus.⁵

O poeta, tendo derrubado, de costas, no (m)ar belo e negro, o leitor, enreda-o numa longa incisa – um procedimento estilístico exasperante que se multiplicará, complicando-se, com o avanço da obra –, cuja função talvez seja a de embaralhar os caminhos da leitura, retardando, neste passo, o aparecimento do sintagma “suas rubras

4. As modernas gramáticas ensinam que a exclamação, por estar diretamente ligada ao contexto enunciativo, sublinha os laços da intersubjetividade e os sentimentos mais ou menos vivos do locutor em relação ao conteúdo do seu enunciado (Cf. RIEGEL; PELLAT; RIOUL, 1994, p.683 e segs.), confirmando, aliás, a lição dos velhos tratados de retórica, como *La Arte de Hablar*, de José Gómez Hermosilla, que o jovem Ducasse, na página de rosto de uma edição da *Iliada*, declarava possuir: “o ponto de admiração manifesta, no fecho das frases, o grito das paixões, ou a viva expressão dos afetos, como o medo, a esperança, a alegria, etc” (HERMOSILLA, 1842, p.109). Também para Dumarsais o ponto de admiração, por concentrar no fecho da frase a potência dos sentimentos, poderia ser chamado de *pathétique*. (Cf. DRILLON, 1991, p.350 e segs.).
5. *Os Cantos de Maldoror*, I, 2.

emanações”, complemento da forma verbal *renifler*: quem te diz que não vais *sorver* ou *aspirar pelo nariz* os eflúvios sanguíneos da ira, nos quais o tubarão, que tem no olfato seu sentido mais desenvolvido, espoja-se e delicia-se numa luxúria inefável?

Monstro carniceiro, o leitor de Lautréamont, capturado pelo texto, abre os dois buracos informes do seu horripilante focinho e aceita o contrato com o Arcanjo do Mal, sente latejar em si o seu desejo:

Deve-se deixar crescerem as unhas durante quinze dias. Oh! como é delicioso arrancar brutalmente da cama um menino que nada tem ainda sobre o lábio superior, e, de olhos muito abertos, fingir passar-lhe suavemente a mão na testa, assentando para trás seus lindos cabelos! Depois, de repente, quando ele menos espera, cravar as unhas em seu peito macio, de modo a que não morra, pois, se morresse, não se teria 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, o menino chora. Nada é tão bom quanto seu sangue, extraído como acabo de dizer, e ainda quentinho, a não ser suas lágrimas, amargas como o sal. Homem, nunca provaste teu sangue, quando por acaso te cortaste num dedo? Como é bom, não é verdade; pois não tem gosto de nada.⁶

O latim opunha *sanguis*, o sangue que circula no corpo e assegura a vida, a *cruur*, sangue derramado e, por metonímia, a carne sangrenta. *Crudus* é quem ama o sangue, como o herói de Lautréamont e certos animais; e ao leitor de Homero ocorre certamente, neste passo, a famosa comparação dos Mirmidões, na rapsódia XVI da *Iliada*, a lobos carnívoros despedaçando nos montes um grande veado galheiro:

sangrentos estão seus focinhos;
e correm então todos em bando até uma fonte sombria
para lamber, com as línguas finas, a água negra jorrando
à superfície; e regurgitam os grumos do morticínio, o peito
inquebrantável, embora com os intestinos dilatados.⁷

Como sucede, aliás, quando se avança, mesmo cauteloso, no território de Maldoror, a pata do corcel que conduz a leitura, tocando o solo, abre torrentes de

6. *Os Cantos de Maldoror*, I, 6.

7. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

imagens às vezes disparatadas, em sua fascinante e equívoca precisão: a estrofe da crueldade sobre o menino, no Primeiro Canto de Maldoror, lembra imediatamente a Liliane Durand-Dessert (DURAND-DESSERT, 1988, p.73) o Nero de Jean Racine revelando a Narciso seu amor por Júnia “arrancada ao sono”, mas também Julien Sorel, a história de Jó e toda a Bíblia, do *Gênese* ao *Apocalipse*. E mesmo Blanchot que, já no final do anos 1940 nos advertia contra a miragem das fontes,

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 nenhuma delas apareça como o verdadeiro molde do rosto que ele nos lembra nem como certamente estranho a essa figura, é o signo de que Lautréamont esteve em concórdia com alguns dos pontos raros do espaço no qual a potência do imaginário coletivo e a potência singular das obras veem conjugar-se seus recursos. (BLANCHOT, 1963, p.104-105).

evoca, provocado por aquela cena violenta, a “Bênção” baudelaireana, na qual a mulher do poeta crava-lhe no peito as unhas, iguais às de uma harpia, abrindo um caminho até o seu coração:

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.⁸

Mas Pierre Caprez pode ter sido o primeiro a aproximar esta página ducassiana da obra de Sade, com uma clara referência à *História de Juliette*, aos seus suplícios, juvenzinhos lacerados e palavras enganosas,

Observa-se nos dois textos o mesmo requinte na crueldade, o mesmo gosto pelo sangue e pelas lágrimas, dissimulações parecidas, e, sobretudo, vítimas igualmente jovens, fracas e inocentes, uma vez que Maldoror só entra em embates com vítimas mais fracas do que ele, crianças, adolescentes, menininhas; os heróis de Sade não agem de outro modo.⁹

8. Estrofe de um poema de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, apud BLANCHOT, 1963, p.101.

9. *Algumas Fontes de Lautréamont*, cit. por Juin in DUCASSE, 1973, p.399.

embora seja talvez mais interessante encontrar, neste ponto em que o escritor e seu herói ainda testam a lira, a pena ou a garra, não uma voz que pudéssemos identificar num pré-texto, sequer uma fonte literária, mas o encontro, quem sabe casual, de duas intensidades no entanto irremediavelmente separadas pela Revolução, pela Escrita; pelo próprio Eros.

O autor de *Lautréamont e Sade* considera “pouco importantes” a maior parte das correções feitas por Isidore Ducasse na passagem das primeiras edições do Primeiro Canto para o texto definitivo, assinalando uma delas (BLANCHOT, 1963, p.134), colhida na abertura da estrofe 6;

Ah! como é delicioso *deitar-se com* um menino que nada tem ainda sobre o lábio superior, e passar-lhe suavemente a mão na fronte, assentando para trás seus belos cabelos.

Oh! como é delicioso *arrancar brutalmente da cama* um menino que nada tem ainda sobre o lábio superior, e, *de olhos muito abertos, fingir passar-lhe* suavemente a mão na fronte, assentando para trás seus lindos cabelos!¹⁰

mas é justamente aqui, nesse trabalho de reescritura e repontuação marcada por um suspirante gozo, que despontam no texto três obsessões sadianas – brutalidade, lucidez, dissimulação; e se esse fenômeno poderia revelar uma tomada de consciência, da parte de Ducasse, de sua própria sexualidade, talvez seja também importante reconhecer, numa estrofe fundamental, a confirmação de um programa de escrita; temas; os ímpetos do abutre; um primeiro esboço da figura sinistra do Vampiro, ainda não nomeado, mas tão importante na sequência do livro; e, mais uma vez, a captura do leitor, “meu semelhante, meu irmão”, num ato de violência:

Portanto, visto que teu sangue e tuas lágrimas não te enjoam, alimenta-te, alimenta-te confiante das lágrimas e do sangue do adolescente. Põe-lhe uma venda nos olhos, enquanto rasgares suas carnes palpitantes; e, depois de teres ouvido por longas horas seus gritos sublimes, semelhantes aos estertores agudos que emitem numa batalha as

10. Os itálicos são meus.

gargantas dos feridos agonizantes, então, tendo te afastado como uma avalanche, tu te precipitarás, do quarto ao lado, e fingirás vir em seu socorro.

Aceleração da máquina de guerra que os *Cantos* haviam colocado em movimento desde suas primeiras linhas; e passagem do regime discursivo, até então dominante, para o narrativo: o herói, ganha, enfim, um corpo, garras, uma boca voraz, e se enreda nas delícias da crueldade correspondida, no gozo da culpa:

Ó tu, cujo nome não ousou escrever nesta página que consagra a santidade do crime, sei que teu perdão foi imenso como o universo. Mas eu, eu ainda existo!

Num dos seus breves ensaios, Michel de Montaigne impressiona-se com os exemplos de incrível crueldade oferecidos por sua própria época: “mal podia eu conceber”, escreve ele,

que existissem pessoas capazes de matar pelo simples prazer de matar; pessoas que esartejam o próximo, inventam engenhosos e desconhecidos suplícios e novos gêneros de assassinios, sem ser movidos nem pelo ódio, nem pela cobiça, no intuito único de assistir ao espetáculo dos gestos, das contorções lamentáveis, dos gemidos, dos gritos angustiados de um homem que agoniza entre torturas. (MONTAIGNE, 1972, p.207).

Eis o que distingue, pois, o lobo carniceiro do homem cruel; o guerreiro de Homero do herói sanguinário de Lautréamont, cuja violência gratuita, sem finalidade, vinha sendo construída pelo escritor desde as estrofes liminares do Canto Primeiro:

... Ele (Maldoror) não era mentiroso, confessava a verdade e dizia que era cruel.

... Eu, porém, utilizo meu gênio para pintar as delícias da crueldade! Delícias não passageiras, artificiais; mas que começaram com o homem e terminarão com ele. O gênio não pode aliar-se à crueldade nas decisões secretas da Providência? ou, por ser cruel, não se pode ter gênio?

... Aquele que canta não pretende que suas cavatinas sejam uma coisa desconhecida; ao contrário, regozija-se com o fato de os pensamentos altivos e maldosos de seu herói estarem em todos os homens.

Ora, na estrofe dos cães ululantes, no Canto Primeiro, Lautréamont já parecia estar consciente, no momento mesmo em que ainda ensaiava os acordes da sua lira, do enigma fundamental da crueldade – que, sabia disso o jovem montevideano, é humana:

Depois do quê, [os cães] voltam a percorrer a campina, saltando, com as patas sangrentas, sobre valas, os caminhos, os campos, as ervas e as pedras escarpadas. Diriam que estão atacados pela raiva, procurando uma grande lagoa para estancar sua sede. Seus uivos prolongados aterrorizam a natureza. Ai do viajante retardatário! Os amigos dos cemitérios se lançarão sobre ele, estraçalhando-o, comendo-o com sua boca da qual escorre o sangue; pois não têm os dentes estragados. Os animais selvagens, não ousando aproximar-se para tomar parte no repasto de carne, fogem a perder de vista, trêmulos. Depois de algumas horas, os cães, esgotados de correr por aqui e por ali, quase mortos, a língua de fora, precipitam-se uns contra os outros, sem saber o que fazem, e se estraçalham em mil pedaços sangrentos, com uma rapidez incrível. Não agem assim por crueldade.

O SANGUE GERA A ESCRITA

Apodero-me da pena que vai construir o segundo canto... instrumento arrancado às asas de algum pigarga ruivo! Mas... o que têm meus dedos? As articulações ficam paralisadas, assim que começo o meu trabalho. No entanto, preciso escrever... É impossível! Pois bem, repito que preciso escrever meu pensamento: tenho o direito, como qualquer um, de me submeter a essa lei natural... Mas não, mas não, a pena continua inerte!...¹¹

Hubert Juin ensina, em sua edição comentada dos *Cantos* (DUCASSE, 1973, p.410), que o pigarga ruivo é uma ave de rapina diurna, da família das águias, desconhecida pelos naturalistas, mas citada, num verso de Hugo, entre outros abutres, milhafres e ferozes andorinhas que se abatem sobre pilhas de cadáveres: ali Ducasse

11. *Os Cantos de Maldoror*, II, 2.

arrancou-lhe uma pena, instrumento de trabalho perfeito para o escritor, no entanto paralisado, impotente, quando vê,

através dos campos, o relâmpago que brilha ao longe. A tempestade percorre o espaço. Chove... Chove sem parar... Como chove!... O raio ribomba... abateu-se pela minha janela entreaberta, e me estendeu no pavimento, atingido na testa. Pobre rapaz! Teu rosto já estava suficientemente maquiado por rugas precoces e a deformidade de nascença, para não ter necessidade, além disso, desta longa cicatriz sulfurosa! (Acabo de supor que o ferimento está curado, o que não acontecerá tão cedo.)

O sangue que suja o assoalho é lambido por seu cão e a testa do herói, precisamente dividida ao meio, lavada com água salgada. Ele cruza, então, faixas em torno do rosto:

O resultado não é infinito: quatro camisas cheias de sangue e dois lenços. Não se acreditaria, à primeira vista, que Maldoror contivesse tanto sangue em suas artérias, pois em seu rosto brilham apenas os reflexos do cadáver. Mas, afinal, é assim. Talvez fosse quase todo o sangue que seu corpo pudesse conter, e é provável que não tenha sobrado muito. Basta, basta, cão voraz; deixa o assoalho como está, já tens a barriga cheia. Não debes continuar bebendo, pois não tardarás a vomitar. Estás devidamente saciado, vai te deitar no canil; nada num mar de delícias, pois não pensarás na fome durante três dias imensos, graças aos glóbulos que fizeste descer por tua goela, com uma satisfação solenemente visível.

Jorrando, o sangue gera a escrita, destrava a linguagem: se todas as potências da animalidade pulsam em *Os Cantos de Maldoror*, elas são, entretanto, mediadas pela vontade humana do Mal, que absorve e contamina um leitor capturado pelo recitante no próprio desenrolar do discurso, cujas armadilhas, ciladas e truques tornam-se cada vez mais delicados, deliciosos e sutis, no avanço tumultuado do texto: no centro do Canto VI, o último do poema, o jovem Mervyn, abrindo uma carta do tenebroso herói, admira-se por ver, em lugar de uma assinatura, três estrelas, semelhantes aos asteriscos que ocultavam o rosto do autor, na segunda versão do Canto Primeiro – e uma mancha de sangue na parte inferior da página, signo minimalista da consciência exata, precisa, que Ducasse tem do seu projeto e da sua escrita.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *Lautréamont*. Paris: Corti, 1995.
- BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1963.
- BENJAMIN, W. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRASIL FONTES, J. Voix narrative et cohérence textuelle dans les Chants de Maldoror. In: SUJET, TEXTE, HISTOIRE. *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, n.259. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- DRILLON, J. *Traité de la Ponctuation Française*. Paris: Tel/Gallimard, 1991.
- DUCASSE, I. Comte de Lautréamont. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1973.
- DURAND-DESSERT, L. *La Guerre Sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chants de Maldoror*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1988.
- HERMOSILLA, J. G. *Arte de Hablar en Prosa y Verso*. Paris: Garnier Hermanos, 1842.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. do grego no metro original por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena, s/d.
- LAUTRÉAMONT. *Oeuvres Complètes*. Ed. établie, présentée et annoté par Jean-Luc Steinmetz. Collection Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2009.
- MONTAIGNE, M. Da crueldade. In: _____. *Ensaïos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril S.A., 1971.
- PEYTARD, J. *Lautréamont et la Cohérence de l'Écriture*. Paris: Didier, 1977.
- RIEGEL, M.; PELLAT, J.-C.; RIOUL, R. *Grammaire Méthodique du Français*. Paris: PUF, 1994.

Recebido em 13 de agosto de 2013 e aprovado em 18 de novembro de 2013.