



METAMORFOSES COM TRANSFORMAÇÃO VIOLENTA E AGRESSIVA EM *LAUTRÉAMONT*: O ANIMAL HUMANO NÃO HUMANIZADO

OLIVEIRA, Carila Aparecida de¹

RESUMO: Na visão de Bachelard, a obra ducassiana, em *Lautréamont*, torna-se mais atraente ao leitor pela violência e agressividade que desencadeiam explosão de discontinuidades, de metamorfoses, de instantes decisivos da vida. No entrefases de metamorfoses, a violenta e a agressiva ação do ser situam-se no seu não vivido, em que as vivências se enraízam em certezas. Nas mudanças do animal humano que em muitas ações se defronta com sua não humanidade há turbulência e agressividade à razão humana. O sonho faz surgir o bestiário com sua animalidade metamorfoseante vista e capturada por dentro pela genialidade estranha do ser, configurando sua originalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Metamorfose. Sonho. Violência.

ABSTRACT: In Bachelard's view, ducassiana work in *Lautreamont*, it becomes more attractive to the reader by the violence and aggression that trigger explosion of discontinuities, of metamorphosis, of decisive moments of life. In entrefases of metamorphoses, the violent and aggressive action of the lie in your unexperienced, where experiences are rooted in certainties. Changes in the human animal in many actions faces its non mankind for turbulence and aggressiveness to human reason. The dream brings up the bestiary with his animality metamorfoseante view and captured inside the strange genius of being, setting its originality.

KEYWORDS: Dream. Metamorphosis. Violence.

INTRODUÇÃO

A significância da obra *Lautréamont* provoca no leitor um desencadear de comoção investigativa e científica do ser em processo de metamorfoses; não que a Literatura deva ser vista como uma ciência, pois tal visão seria considerada errônea, mas porque, no tecer de Bachelard, as transformações humanas da ficção desenvolvidas de forma violenta e agressiva também refletem no exercício espiritual do leitor um humano não humanizado. Sendo um método de libertação interior, a arte revela esse

mundo e cria outro que é capaz de interagir com o receptor.

O conjunto das obras de Isidore Ducasse desperta em seus leitores muitíssimas cogitações, no entanto, a sua vida íntima permanece “escondida sob o pseudônimo Lautréamont”. Nesse jogo de esconde esconde e revelação, o vocábulo procura tornar-se uma metáfora de agressão pelo conhecimento material da coisa, isto é, o ser. A palavra busca a ação e a encontra, imediatamente, por meio da escrita, sem se ater a uma especificidade temporal. “Lautréamont é um dos maiores devoradores de tempo” (BACHELARD, 2013, p. 9-10).

A obra de Lautréamont confere ser o “*complexo da vida animal*”; é a energia de agressão [...] aparece-nos como uma verdadeira *fenomenologia da agressão*” (BACHELARD, 2013, p. 10, grifos do autor). O tempo da agressão é sempre reto, orientado, nenhuma ondulação curva tal temporalidade, nenhum obstáculo o faz hesitar. É um tempo simples, homogêneo ao primeiro impulso. Ele se produz pelo ataque em que o ser busca se afirmar pela sua violência. O ser agressivo toma o tempo e o cria. Em *Os cantos de Maldoror*, ele dá o sofrimento, posicionando-se acima dele.

O ataque se relaciona à vida animal com seus instrumentos de ataque. O animal é captado, em suas funções tão diretas de agressão. O ser ducassiano morde porque a alimentação deve ser mordida, isto é, sentida com intensidade plena. O desejo de querer viver é equivalente ao desejo partir para o ataque. A ação é de para sempre atacar, pois o ser nunca adormece, nem se defende ou se sacia, mas se espalha numa franca hostilidade essencial. “Lautréamont escreveu uma fábula inumana revivendo os impulsos brutais, ainda tão fortes no coração dos homens” (BACHELARD, 2013, p. 11).

Nesse sentido, a vida animalizada torna-se marca de riqueza e mobilidade de impulsos subjetivos. O desejo em excesso de querer viver faz deformar o ser, determinando suas metamorfoses. A ausência do vegetalismo no ser evidencia a polarização da vida com rapidez e vigor animal da imanência vivida por aquele. O vegetal é nitidamente oposto ao animal em sua estrutura de vida, entretanto, pode haver a metamorfose de ambos. Em *A metamorfose*, de Franz Kafka, o animal homem se transformou em animal inseto, houve a transformação do vertebrado para o invertebrado. Mas, a mudança do ser em barata o faz agir de forma vegetativa, sem ação brusca ou qualquer violência.

Diferentemente, em Lautréamont, a poesia é de excitação, de impulso muscular, que nada tem a ver com a poesia visual com suas formas e cores ou o vegetalismo. Isso porque as formas animais são criadas e induzidas pelas ações. Estas sendo opostas as criadas por Kafka. Cada ação cria sua própria forma, como uma

ferramenta particular. No interior do ser, a animalidade é capturada com seu gesto irretificável, extraído de uma vontade pura. Lautréamont foi precursor desse tipo de poesia criada da violência pura, encantada com as liberdades totalizantes da vontade. Tal violência, que só pode ser inumana, dá aos *Cantos de Maldoror* a originalidade de tons profundos, além da musicalidade.

O CARÁTER POÉTICO DO SER ANIMALIZADO

O estilo poético do ser comporta-se como uma violência animalizada que é ativa, acelerada, com ardência, que se configura a um tempo e calor. Os gestos ou ações são coerentes e vigorosos, ultrapassando fronteiras humanas, realizando metamorfoses, apoderando-se de novos psiquismos. O leitor é provocado a sentir a obra, pelo frenesi e pela felicidade da metamorfose. Esta se torna o meio de realizar o ato vigoroso, sendo, portanto, uma metatropia².

A metamorfose permite ao ser uma conquista de outro movimento, espaço e tempo. Como o ato vigoroso é de agressão, o tempo se faz pela acumulação de instantes decisivos. Numa comparação mais apurada com Kafka, Bachelard (2013) interpreta a transformação de Gregor como sempre sendo de infelicidade, numa temporalidade que morre, numa espacialidade muito estreita, formando uma queda, um afeamento. A metáfora metamorfoseante é do negativo, relacionado com o que é noturno e negro, aparecendo como um estranhamento afrouxado da vida e das ações que dela decorrem.

Assim, estranhar significa substituir o simples pelo singular, pelo desvio do comum, do normal, é desautomatização da percepção; construir circunstâncias singulares de percepção. A arte é construída com um significado próprio, sem o do referente, é autônoma no universo deste; cria-se “uma sintaxe que gera uma semântica interna ao texto criativo que se revigora nas próprias estruturas insólitas que nele se produzem” (FERRARA, 2009, p. 35).

Gregor transformado em barata, primeiro não quer ser visto, depois vê os outros por meio de uma fadiga. Coberto de visgo ele fica quase que o tempo todo paralisado, colado às paredes ou escondido dentro de seu mundo coagulado. Coloca-se sempre no depois, no devir de suas sensações. O humano torna-se animal, sem vontade de prosseguir, quebra-se o ciclo do querer, desejando algo do passado, querendo regressar à monotonia do aparente movimento costumeiro. Por isso, a temporalidade da obra é vista por Bachelard como sem porvir.

A barata, a falta de movimento, o mal profundo de Gregor de lentidão do psiquismo, desencadeia sua metamorfose. A ação é lenta, descoordenada, sem

velocidade. O próprio ato de se alimentar torna-se enfado e sem eficácia. O personagem guarda, por horas, um pedaço de comida na boca, sem conseguir engolir. A impotência é o cerne do drama, que nem mesmo real o é. Desta forma, até o ápice da vida que é a morte perde sua tensão dramática. O ser é capturado pela extremada miséria, tudo lhe torna pesado demais.

Durante todo este tempo Gregor tinha permanecido calado, imóvel no mesmo local em que o tinham surpreendido os hóspedes. O desencanto causado pelo fracasso de seu plano e talvez também a fraqueza produzida pela fome tornavam-lhe impossível o menor movimento (KAFKA, 2011, p. 61).

Na transformação kafkaneana, sua antítese é, por exemplo, *Os cantos de Maldoror*. Neste a metamorfose se dá pela violência, em que a ação pode ser vista como excitante. O sentido dos movimentos se faz dinâmico, como num sonho em que os animais se deformam com muito mais rapidez que as coisas, num desenvolvimento diferente de temporalidade. Naquele, há a transgressão da ação humana e animal, pois Gregor vive na mais completa apatia, na viscosidade e lentidão, sem nada apresentar agressividade. O homem “morre do mal de ser um homem, do mal de realizar cedo demais e demasiado sumariamente sua imaginação, e de esquecer, enfim, que poderia ser um espírito” (BACHELARD, 2013, p. 19).

Tanto em Lautréamont como em Kafka, as formas são induzidas ou criadas por atos de vontade do ser. Neste, o querer viver se extingue, naquele, multiplica-se, numa exaltação que ataca o ímpeto metamorfoseante. Assim, é urgente e direta tal metamorfose, sendo mais rápida que o pensamento. O ser constrói um objeto, que está sempre vivo. Surgindo uma série de formas, torna-se preciso vivê-las rapidamente. Daí, a atitude de descontinuidade dos atos é vivida com alegria explosiva em instantes de decisão. O jogo se faz como cenas de cinema aceleradas, propositalmente, colocadas como formas intermediárias indispensáveis. A ação é explosiva em Lautréamont, numa provocação de alegria pelo descontínuo dos atos ou instantes da vida.

A animalidade age como um assalto, impondo suas múltiplas fórmulas de nado, repletas de pavor. No movimento, as metáforas são sempre retomadas de fase essencial, numa presente continuidade. “O homem aparece, então, como uma soma de possibilidades vitais, como um suranimal, ele tem toda a animalidade à sua disposição” (BACHELARD, 2013, p. 21). Os quatro elementos da natureza se presentifica no *locus* ser. Neste se encontra a água, terra, fogo e ar.

O termo suranimal ressalta a proximidade da obra de Bachelard com o Surrealismo. Esse neologismo permanece mantido da tradução, pela sua problemática dificuldade em ser traduzido para a língua portuguesa. A palavra *sur* mostra ser uma

clara referência ao movimento. A “razão do Surrealismo ultrapassa toda literatura, toda arte, todo método localizado e todo produto resultante [...], é cosmovisão [...] propõe o reconhecimento da realidade como poética, e sua autêntica vivência” (CORTÁZAR, 1993, p. 58-59).

Em *Lautréamont*, temos fronteiras vitais e biológicas, devemos ultrapassá-las com coragem que nos fornece a água, o ar, a terra e o fogo da violência. Constituímos assim todas as pátrias, todo potencial e pluralidade biológica, portanto, o pluralismo do querer atacar. A produção do bestiário ducassiano está formada por cento e oitenta e cinco animais. Destes, alguns são considerados meios externos, outros se fazem pela agressão principal ou delegada. No entanto, o conjunto deles mostra os coeficientes mais baixos ou profundos da agressividade demais gratuita.

A PRECIPITAÇÃO DO SER NO MAR DA ANIMALIDADE

O poeta precisa e sente a necessidade de se precipitar num tempo e espaço, num mar de animalidade, como se fosse uma boca enorme, cheia de dentes ativos. Serve-se de suas garras para se movimentar com refinamento, ao mesmo tempo, delicado e ligeiro, elementares das raivas ducassianas. Para agarrar, é preciso estar vivo. A garra é a pata, é também o bico, como o da águia que rasga. Nessas linhas de ação, uma natureza profunda comanda os desejos de ações específicas que são os fantasmas. A produção de tudo isso se dá pela imaginação motora, sendo a criação de uma brutalidade, o verbo de violência. “Poesia é conhecimento, poder, salvação, abandono. Operação capaz de transformar o mundo” (PAZ, 1982, p. 15).

Numa observação de gênero, a fauna torna-se o lugar de inferno do psiquismo. Ocorrendo transformações no ar, não há valorização, perfilhando o lugar das metamorfoses fáceis, sem nenhum obstáculo. As imagens da vida relacionam com metáforizações do fogo interno, escondido, coberto pelas cinzas. As metáforas se ligam às metamorfoses que, no mundo da imaginação, adaptam-se ao meio imagético. Meio e ser se tornam coerentes, bem como a poética e o poeta passam por períodos de linguagem refletidos e mediados pela culturalidade.

A criatura criaturada vai, pela violência, tornar-se criaturante. Onde as metamorfoses desejadas, e de modo algum passivas, em que, num sistema literário, se pode encontrar a exata reação das ações da criação. As reações metamorfoseantes são violentas porque a criação é uma violência. O sofrimento a que se foi submetido só pode ser eliminado por um sofrimento projetado. As dores do parto são compensadas pela crueldade da concepção. [...] *Os cantos de Maldoror* são os ecos de um drama da

cultura (BACHELARD, 2013, p. 59).

Lautréamont quer sua presa a um só golpe, fazendo-se insidioso para inserir no leitor uma desorganização que o porá numa imaginação dinamizada com o ser da obra. “Lautréamont personifica uma espécie de *função realizante* que faz empalidecer a *função do real*, sempre sobrecarregada pela passividade” (BACHELARD, 2013, p. 65, grifos do autor). Para as ideias bachelardianas, *Os cantos de Maldoror* constituem uma obra acabada, tornando-se a realização finalizada de um gênio, que dominou seus fantasmas, convocando todas as forças obscuras do inconsciente dentro dele.

Quando o surrealismo reencontra os rastros de Lautréamont, ele se regozija das mesmas catacreses; ele quebra as imagens familiares, tendo tido que fazer convergir ‘uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa dissecação’. O essencial será centrar a palavra no instante agressivo, liberando-se das lentidões do fluxo silábico onde se comprazem os ouvidos musicais. É preciso, com efeito, passar do reino da imagem par ao reino da ação. A poesia da cólera, então, opõe à poesia da sedução. A frase deve tronar-se um esquema de móveis coléricos (BACHELARD, 2013, p. 74).

Ocorre uma explosão semântica, o verbo destruidor de Lautréamont e dos surrealistas é feito mais para ser desejado em sua alegria de decidir. Sua significação é compreendida pela indução ativa e nervosa induzidas. A poesia tem “uma tendência quase invencível a retornar à vida, na vida, a viver docilmente o tempo contínuo da vida” (BACHELARD, 2013, p. 75). O artista permanece isolado no mundo da arte, afastando-se das habitualidades da vida própria, para que a obra de gênio seja antítese da realidade.

Entretanto, a poesia comanda a vida, comunicando-se ela cria o novo, misturando a beleza com a forma, faz o ser da obra seduzir o outro. A vivência do humano está repleta da causa formal, que é de ordem energética. A poesia se configura em espécies, sendo cada uma destas um destino, com sensibilidade humana. O homem deseja um porvir, por isso, o belo artístico deve ser produzido. Assim, “a poesia cumpriria a função de despertar o leitor ou ouvinte para a contemplação da beleza absoluta entrevista por seu criador” (MOISÉS, 1973, p. 308).

A poesia prolonga e exercita em nossos tempos a obscura e imperiosa angústia de *posse da realidade*, essa licantrópia inserta no coração do homem que não se conformará jamais – se é poeta – com ser somente um homem. Por isso o poeta se sente crescer em sua obra. Cada poema o enriquece em ser. Cada poema é uma armadilha onde cai um novo fragmento da realidade. [...] a imagem é forma lírica da ânsia de ser sempre

mais, e a sua presença incessante na poesia revela a tremenda força que [...] atinge nele a urgência metafísica de posse (CORTÁZAR, 1993, p. 101).

O ato de não reproduzir apenas toma emprestado da vida as energias e as essências que são transformadas ou transfiguradas, mas fazendo com que o sentimento do homem se veja devendo sofrer uma metamorfose. A poesia, num poema, funciona em nós como uma ferramenta capaz de nos transformar, sendo preciso querer viver a originalidade do ser. "Lautréamont descobre sua força nos momentos mais ativos, nos gestos mais ofensivos. Sua verdadeira liberdade é a consciência das escolhas musculares" (BACHELARD, 2013, p. 82).

Maldoror aborda a realidade, "ele a molda e esculpe, ele a transforma, ele a animaliza". Ele preserva a liberdade e a decisão, com uma experiência primitiva e psicológica profunda. Na evolução da poética com sua linha de força, é possível sentir a riqueza da matéria viva, no estágio da metamorfose. A linha de força representa o estético da vida, solidarizando as formas diversas de transformação, "entre as formas que atravessam os diferentes seres que se caracterizam por um devir formal específico" (BACHELARD, 2013, p. 83, 110).

Descartes (*apud* BACHELARD, 2013) desdenha dos sonhos como conhecimento. A certeza filosófica encontra-se no cogito. O autor insiste na direção correta do espírito e testemunha a representação. Entre os séculos XVII e XVIII, o ideal de conhecimento era o *more* geométrico. O mundo cartesiano é despido de qualquer tipo ou forma de alegria. De acordo com Bachelard (2013), para Diderot, um século depois, o sonho apresenta-se numa acirrada coerência, numa previsão do desenlace. O que está em jogo é uma determinada cultura e época, sendo a cartesiana óptica. Maurice Merleau-Ponty (2009) mostra-nos a natureza do conhecimento advindo da visão.

Para a filosofia que se instala na visão pura, no sobrevôo do panorama, não pode haver encontro com o outro: pois o olhar domina e não pode dominar a não ser coisas, se cai sobre homens transforma-os em manequins movidos unicamente por molas. Do alto da torre de Notre-Dame não posso, quando quiser, sentir-me em pé de igualdade com aqueles que, encerrados nestes muros, prosseguem minuciosamente tarefas incompreensíveis. Os lugares altos atraem os que querem lançar sobre o mundo o olhar da águia (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 81).

Dentro do imaginário e do real, do visível e do invisível, arte como a pintura "baralha todas as nossas categorias ao desdobrar as suas essências carnaís, de semelhanças eficazes, de mudas significações" (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 283).

Dióptrica de Descartes é o breviário de um pensamento que decide reconstruir o invisível. O olhar clássico é reducionista em que ele vê a sua imagem, que é o imagético de condição de ser, esboço, modelo, nossa representação. Numa situação em que se compreende o mundo como imagem, a relação com imagens vazia, sem vida, instaura uma artificialidade, sem interior. A semelhança entre coisa e imagem espetacular é uma denominação exterior, no mundo do pensamento.

Para um cartesiano, o mundo é pensado a partir de um modelo mecânico, isto é, do exterior. Na modernidade, iniciou-se com a interioridade das coisas sendo redescoberta. Isso se trata de uma habitação no mundo. Com Bachelard (2013), há a construção do diurno e do noturno, como também do epistemólogo e do fenomenólogo da obra de arte. O filósofo não é cartesiano. Ele faz a união do polo da diurnidade e da noturnidade, pertencendo ao mesmo contexto cultural, mas que ambos se difundem como figuras opostas. “O homem de ciência e o da arte formam uma polaridade” (TERNES, 2004, p. 7). Ao primeiro, é pedida a razão, com o dever de pensar e, ao segundo, pede-se o mundo sensível, com o direito de sonhar.

O sonho é a expressão de uma força psíquica. A tradição filosófica secular estabelece distinção entre as imaginações formal e material. Desde os tempos de Aristóteles, separa-se forma e matéria. Bachelard (2013) faz crítica à imaginação formal. O realismo cartesiano, pelo menos aparentemente, privilegia a matéria, mas a reduz à natureza mais simples, como triângulos, losangos etc., isto é, formas geométricas que são verdadeiras matérias filosóficas. A originalidade bachelardiana inicia-se com a compreensão subjetiva da imaginação material.

As experiências imediatas se constituem em obstáculos epistemológicos, as opiniões servem para ser destruídas. Na física moderna, Bachelard (2013) aprendeu lições de modernidade. Nessa questão do século XVIII, nossa linguagem fincou raízes em suas ideias materialistas, ou seja, uma concepção clássica de matéria. Daí, a física cartesiana faz repouso em concepção realista da materialidade. Esta é extensa, feita de sólidos, tem propriedades locais. Em Descartes, há um outro universo, *res cogitans*. Assim, temos este e a esfera *res extensa*.

Bachelard (2013) situa a ciência moderna nessa epistemologia dualista. A matéria encontraria elucidação mais no pensamento que na extensão. Nisso se diz, antes que sujeito, subjetivação, e, antes que objeto, objetivação. Mas, a partir de Bachelard, expressa-se projeto. Não se separam propriedades geométrica e temporal, de corpo e movimento, de matéria e irradiação. O movimento se constitui da matéria. A expressão sugerida por Bachelard é “coisa-movimento”, isto é, dualidade.

O poema é coisa estética, se fim é a beleza. [...] Se o belo é naturalmente verdadeiro

e pode ensinar algo, tanto melhor; mas o fato de que possa ser falso, isto é, fantástico, imaginário, mitológico, não só não invalida a razão do poema, mas também, quase sempre, constitui a única beleza verdadeiramente exaltadora (CORTÁZAR, 1993, p. 115).

Há mais numa organização quantitativa do real que numa qualitativa. O ser torna-se devir e este é ser, sendo que Bachelard (2013) uniu os termos para o devir-ser. Vendo assim a realidade ela não será mais realista. A matéria aparece como derivada, a imaginação material deita raízes na experiência epistemológica. Esta revelou-se avessa ao formalismo. Em ciência, é necessário livrar-se do senso comum a dos quatro elementos. Com Bachelard, há um novo materialismo dialético, de um processo de desmaterialização. Nessa situação material nova, o imaginário recupera sua função. A ciência torna-se mallarmeana quando é contra os ventos do positivismo.

Bachelard (2013) agrega às investigações estéticas a força criativa do imaginário e do espírito de Mallarmé. A poeticidade mallarmeana desconstrói a realidade pura e imitativa que cede lugar para a significação narrativa de natureza abstrata, desvencilhada do referente, ou seja, dos objetos evocados. A experiência epistemológica revela-se simétrica à estética. Bachelard diz sobre o conselho de bem ver forma o fundo da cultura realista que domina o conselho de bem sonhar, permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos enraizados no inconsciente humano. O conselho de tal visão encarna a moral cartesiana. A imaginação que assume contornos próprios se trata da que é entregue a si mesma, jogando num mar de animalidade.

ATIVIDADE DA FALA IMAGINATIVA: CONSTRUÇÃO DA IMAGEM INUMANA

A imagem é a realização de uma atividade imaginativa. Trata-se de deixar o texto falar. Bachelard (2013), ao colocar a imagem antes da percepção, significa uma inversão ontológica. Muda o ser da imagem. Imaginar será uma função do irreal. O filósofo afirma que a expressão literária tem vida autônoma. Mudando a funcionalidade do sonho, Bachelard acusa Freud, Jung e Sartre de intelectualistas, pois eles teriam sequestrado a força criadora e libertadora da imaginação.

Assim, como a vida, as possibilidades de leitura de uma obra são efêmeras e amplas de cada instante de luz ou de signo contemplativo. O olhar não está limitado no setor do mundo visível, sendo o corpo, numa percepção esférica da matéria, considerado como um ícone que é um dos visíveis, abre o interior para o visível (MERLEAU-PONTY, 2009). A obra parece instaurar os reflexos daquilo que é natural ou real, para dissimular a própria crítica da metalinguagem de sua expressão

significativa.

Na obra de arte, a psicanálise se afastou do seu objeto. O sonho do psicanalista é símbolo, máscara, sendo preciso ser decifrado. Bachelard (2013) privilegia o sonho, a vigília que também precisa de um psicanalista, para levá-lo à sublimação pura. Trata-se de passar às imagens não vividas, que o poeta cria, abrindo-se a uma abertura da linguagem.

O filósofo situa o não vivido no humano não humanizado, ou a função da irrealidade, em nossas vivências que se enraízam em certezas. Nada mais real que os quatro elementos da natureza. Diante dessas forças, faz-se necessário devolver a experiência de turbulência e agressividade à razão humana. A psicanálise faz do sonho um objeto, e o devolve à realidade, porém, corta-lhe a possibilidade de sonhar, retirando dele o princípio da não realidade. Para Bachelard, o que importa é o espírito voante. O sonho cria este antes da criação do pássaro que voa.

As interpretações sobre a obra *Os cantos de Maldoror* permitem-nos imaginar a alma do artista de pseudônimo Lautréamont, com seus estados poéticos de singular importância para os contextos literários modernos. Bachelard (2013) torna-se pivô de desdobramentos imaginários de descobertas do lautréamontismo que nos leva ao descentralismo de análise do ser humano como ser desumanizado pelo seu meio, fazendo contornos das imagens com aparências de fáceis percepções.

Isso para que façamos um mergulho mais apurado nas forças espirituais da criação literária por meio do conhecimento da essência humana nos seus mais estranhos momentos metamorfoseantes em que a ação de criar a arte também faz surgir a forma do animal. Entretanto, os jogos dos seres vivos desencadeados por Ducasse não são meros períodos contemplativos, expostos como espetáculo de distração para o olhar. Seu bestiário apresenta a animalidade metamorfoseante vista e capturada por dentro, com gestos irretificáveis extraídos de uma vontade pura de genialidade estranha do ser, configurando sua originalidade.

A obra torna-se refém de sua própria originalidade: real no mundo e a arte real na obra. Esta está no mundo, mas não quer se revelar a ele. O mundo da arte é inversão, ardil, que serve para a tornar mais única, estável e a negação da realidade visível, a ausência do real é a afirmação de sua presença, mas ela oferece a pessoa maneiras de se reencontrar, reconhecer-se e se satisfazer por meio dela. Por isso, ela é visão de um estado de alma. É ação do poético, isto é, do subjetivo da arte para o ser humano. A arte se fecha sob o vazio para se preservar como “se essa ausência fosse a sua verdade profunda, a forma sob a qual lhe compete tornar-se ele próprio presente em sua essência” (BLANCHOT, 1987, p. 219).

A visão no, pelo, para o humano é palpação do olhar e pelo olhar. Se vejo,

é preciso que a visão seja dobrada por outra complementar: eu mesmo sendo visto de fora ou da exterioridade, tal como se outra pessoa me visse no meio do visível em certo lugar. Isso é o mesmo que dizer: aquele que vê a obra de arte vendo-se nela, se vê como se fosse ele outra pessoa. Tanto a arte quanto o Eu que vê possuem profundidade: a obra parece ver, pois diz a profundidade de quem a contempla, fechando-se em si mesma para que diferentes leitores se vejam na obra como se esta fosse reflexo de seus interiores, mas sendo um ser inumano.

Esse reflexo corresponde ao dentro e ao fora, encontrados na arte literária pelo que ela expressa sobre o visível e o invisível nela contidos, isto é, centrífugo e centrípeto se preenchem com unicidade, pois um depende do outro. O visível tem a qualidade de textura, de superfície que se imbrica com o invisível expressado, mas só visto se estudado com profundidade de significações, ou seja, pelo viés da homologia. O visível total da obra de arte sempre tem atrás, ou depois, ou entre seus aspectos o profundo, o invisível.

Assim como a obra de arte, o corpo humano é um ser de duas faces: visível e invisível, parte exterior e interior. De um lado, vemos o que está diante dos olhos pela sua superficialidade, isto é, as coisas visíveis, de outro, está o invisível que só pode ser percebido se se buscar os instrumentos, que significam teorias, para entender os signos do discurso narrativo.

A linguagem da arte é a do irreal que nos entrega à ficção. A obra é feita de pura linguagem que retorna a usa essência. Coloca-nos no ponto do infinito, do inimaginável, da profundidade não manejável. A arte literária tem a sua origem no outro, presente no ser humano. Seu propósito é ela mesma, o movimento vazio do indefinido. A linguagem forma um corpo físico que tende para a perfeição de uma coisa criada. Por meio da arte, a experiência da estranheza da morte é vivenciada, no espaço da morte o personagem vive sua ação.

Esse prolongamento é o discurso narrativo poético que se entranhou no pensamento do leitor, dando testemunho do estranhamento encontrado na obra de arte. Esta, pelo seu objeto que é a palavra, tece seu discurso fazendo artes se fundirem no reino de suas palavras. Nesse entrecruzamento de artes a partir da tessitura textual, leitores se veem presentes na obra, porque o escritor teceu a aparente consciência da obra que transcende os acontecimentos cotidianos narrados adentrando no ser individual e coletivo. Os seres

são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico [...] em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o aturo tivesse querido

desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a (CORTÁZAR, 1993, p. 230).

Desta feita, mesmo que uma obra de arte tenha sido feita pela inspiração que seu criador teve de alguém, ela não é produto individualizado ou coletivo, mas volta-se para si mesma. Portanto, vemos que arte literária e criador se misturam, mas mantendo-se separadamente, isto é, alguma coisa da vida do autor pode ser vista em sua obra literária, mas de uma forma como de qualquer outra pessoa, pois, nela, está contida a similaridade essencial e cotidiana do ser humano, isto é, ocorrem os espelhos humanos em uma obra de arte.

Cortázar (1993) expõe que viver e escrever se aproximam intimamente. O artista vive escrevendo para dissimular sua participação parcial na obra em sua circunstância, para se revelar de modo alheio a si mesmo, enquanto demiurgo, como se a obra de arte tivesse nascido por si, em si e até de si mesma, com a mediação do demiurgo, mas sem sua presença manifestada: escrever é repelir criaturas invasoras. Escreve por deslocamento, convidando a outros a procurem e a olharem seus jardins que têm árvores cheias de frutos que são pedras preciosas.

para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o dever do objeto, o que é já é 'passado' não importa para a arte (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

A vida da obra de arte literária vai além da visão dos acontecimentos, permeando o reconhecimento do que é concreto ao abstrato. As palavras são tecidas de modo a invocar imagens que tornam sua significação mais próxima de nossa compreensão para criar uma percepção ou visão particular do objeto. Na a erotização da arte, isto é, naquilo que nos faz a desejar, a aproximarmos-nos dela, a tomar gosto por ela, observando suas funções de ser simplesmente obra de arte, vemos sua captação de espelhamentos que refletem o desenvolvimento parcial e, ao mesmo, cumulativo de seu discurso narrativo. Este é feito pela sua síntese combinatória, com seu clímax ou a sensação do ápice da obra.

CONSIDERAÇÕES

O procedimento da arte é concebido pela agressão do ser que tece um diálogo provocador, que insere o leitor na metamorfose do textual literário, num espaço e tempo próprios da arte. Como o ato vigoroso é de agressão, o tempo se faz pela acumulação de instantes decisivos. A metáfora metamorfoseante é do negativo, do noturno e do negro, trazendo a revelação do estranhamento da vida da obra.

Assim, para Lautréamont, temos fronteiras vitais e biológicas, devemos ultrapassá-las com coragem que nos fornece a água, o ar, a terra e o fogo da violência. A produção do bestiário ducassiano está formada por cento e oitenta e cinco animais. Destes, alguns são considerados meios externos, outros se fazem pela agressão principal ou delegada. No entanto, o conjunto deles mostra os coeficientes mais baixos ou mais profundos da agressividade.

O poeta precisa e sente a necessidade de se precipitar em um tempo e em um espaço. Tal precipício apresenta-se como se fosse uma boca enorme, cheia de dentes ativamente prontos para devorar a tudo; serve-se de suas garras para se movimentar com refinamento, com ações elementares das raivas ducassianas. Sua significação é compreendida pela indução ativa e nervosa induzidas. O artista permanece isolado no mundo da arte, afastando-se das habitualidades da vida própria, para que a obra de gênio seja antítese da realidade.

Por fim, o ato de não reproduzir o real eclode em apenas emprestar da vida suas essências que passam a sofrer transformações pensadas como metamorfoses. O ser obra de arte é visto em seu escopo animalizado, gerando o sentimento do homem que se vê na linguagem e também passa a sofrer uma metamorfose. Inumano e humano, seres são colocados no tapete da obra, usados pela poesia que utiliza a ferramenta da palavra capaz de nos transformar, de nos suscitar o desejo violento que quer viver a originalidade do ser.

NOTAS

¹ Mestre em Letras - Literatura e Crítica Literária, pela PUC-Goiás, 2015 (CAPES). Graduada em Letras, pela PUC-Goiás, 2013. Graduada em Pedagogia, pela FAESPE, 2015. Professora. Revisora textual. Pesquisadora. E-mail: carila.carila@hotmail.com

²Metatropia pode ser definida pelo desmembramento de suas raízes ou bases da palavra. Do grego, tropos: direção, volta, maneira, modo + -ia). Na biologia, o mesmo que tropismo. Meta é igual a objetivo, alvo, mira. Do grego, metâ, significa além, atrás, alterado; ou ainda, meio.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Fábio Ferreira de. (Org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014.
- ARISTÓTELES. *A arte poética*. Disponível em: <www.dominiopublico.com.br>. Acesso em: 10 out. 2014.
- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Tradução de Fábio Ferreira de Almeida. Goiânia: Ricochete, 2013.
- CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento, p. 39-56 In: EIKHENBAUM, Boris *et al. Teoria da literatura*. formalistas russos. Porto Alegre, RS: Globo, 1971.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem/ espaço/ ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Final do jogo*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.
- _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Saraiva, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti; Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril, 1975.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. introdução à problemática da literatura. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S/A.
- TERNES, José. Bachelard e Leutréamont: literatura, primitividade, animalidade. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de. (Org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014. p. 65-85.
- _____. *Filosofia e literatura*. Goiânia, 2014. (Artigo disponibilizado pelo Professor José Ternes durante as aulas do segundo semestre de 2014, no Mestrado de Literatura e Crítica Literária da PUC-Goiás).