
**A PROMISCUIDADE DE DEUS: FIGURAÇÕES EDIPIANAS DO DIVINO EM OS
CANTOS DE MALDOROR DE LAUTRÉAMONT**

Daniel Rodas Ramalho¹ (PPGLI-UEPB/CAPES)

Resumo: O presente estudo tem como objetivo analisar a figuração edipiana da imagem de Deus em *Os cantos de Maldoror* (2008) de Lautréamont, evidenciando como a representação da imagem divina é subordinada, no transcorrer da obra, a construções psíquicas oriundas do Complexo de Édipo. Partindo de algumas concepções basilares da psicanálise freudiana, em especial a relação intrínseca entre o fantasiar e o ato criativo, estabelece-se um diálogo com os apontamentos teóricos de Calasso (2004) e Willer (2007) acerca do corpus, de modo a discutir como o conceito de Édipo estabelecido por Freud (2022), assim como suas noções adjacentes, se faz presente na obra investigada em conexão direta com a representação subversiva do divino. No decorrer da análise, evidencia-se como o protagonista Maldoror (des)constrói a imagem de Deus a partir do simbolismo onírico e do conflito edipiano, na tentativa de “conspurar” a figura divina como substituição psíquica ao desejo de rebelião contra a imagem paterna, gerando representações que despontam para o herético, o surreal e o grotesco.

Palavras-chave: Lautréamont; Cantos de Maldoror; Complexo de Édipo; Literatura e psicanálise.

**THE PROMISCUITY OF GOD: OEDIPIAN FIGURATIONS OF THE DIVINE IN
THE SONGS OF MALDOROR BY LAUTRÉAMONT**

Abstract: This study aims to analyze the Oedipal figuration of the image of God in Lautréamont's *The Songs of Maldoror* (2008), highlighting how the representation of the divine image is subordinated, throughout the work, to psychic constructions originating from the Oedipus Complex. Starting from some basic conceptions of Freudian psychoanalysis, especially the intrinsic relationship between fantasizing and the creative act, a dialogue is established with the theoretical notes of Calasso (2004) and Willer (2007) about the corpus, in order to discuss how the concept of Oedipus established by Freud (2022), as well as its adjacent notions, is present in the work investigated in direct connection with the subversive representation of the divine. During the analysis, it becomes clear how the protagonist Maldoror (de)constructs the image of God based on dream symbolism and the Oedipal conflict, in an attempt to “defile” the divine figure as a psychic replacement for the desire to rebel against the paternal image, generating representations that emerge as heretical, surreal and grotesque.

Keywords: Lautréamont; Songs of Maldoror; Oedipus Complex; Literature and Psychoanalysis.

¹ Mestrando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. Bolsista CAPES (Cota: 2023-2025). E-mail: drodas917@gmail.com

INTRODUÇÃO

Isidore Lucian Ducasse, o Conde de Lautréamont, é uma das figuras mais intrigantes da literatura francesa do século XIX, uma personalidade cuja aura de mistério se confunde com a natureza quase “impenetrável” da própria obra. De sua vida, sabe-se pouco mais que as datas de nascimento e morte, além de algumas informações desconstruídas. Segundo Claudio Willer (2008), no prefácio à sua tradução de *Os Cantos de Maldoror* – a “obra máxima” de Lautréamont, junto com as *Poésies* –, o autor teria nascido em Montevidéu, Uruguai, em 4 de abril de 1846, e falecido em Paris, França, a 24 de novembro de 1870. Mesmo essas datas, entretanto, são algo incertas, de modo que os documentos que as comprovam podem apresentar variações entre os registros e os fatos em si.

Porém, por mais que a investigação histórica sobre a vida do autor possa ser instigante, esta não se sobrepõe ao fascínio – e mesmo à repulsa – que desperta a leitura de sua obra-prima: *Os Cantos de Maldoror*. Publicada originalmente em 1868, na Bélgica, após um processo tortuoso no qual chegou a ser imprimida pelo editor, mas não distribuída, por risco de ser censurada (Cf. Calasso, 2004), a obra passou quase despercebida nos primeiros anos após sua publicação, só ganhando grande destaque, de fato, após a morte enigmática do poeta durante o cerco da Comuna de Paris.

Tendo publicado a obra às próprias custas, por meio de pseudônimo – “Conde de Lautréamont” –, o autor possivelmente previa o choque que a mesma causaria na sensibilidade conservadora da França do século XIX, com suas descrições minuciosas de violência sexual, mutilação, crueldade e perversidades diversas, numa linguagem que beira o surreal e o grotesco. Conforme destaca Calasso (2004), o impacto causado pela obra de Lautréamont – tanto nos primeiros anos após sua morte, quanto na influência que exerceu sobre os surrealistas, décadas depois – foi suficiente para abalar os alicerces da literatura francesa, revelando um nível de subversão ainda maior do que o encontrado em outros poetas “malditos” que lhe foram contemporâneos, como Baudelaire e Rimbaud. Isso porque, segundo Calasso (2004), a pretensão de Lautréamont era o de descrever tudo o que os “escrevinhadores funestos” de seu tempo só haviam tido a “coragem” de insinuar, mas não de expor em suas minúcias.

Diante de tal proposta, *Os Cantos de Maldoror*, com sua estrutura híbrida entre poema, prosa poética e narrativa, se serve de elementos simbólicos, paródias e descrições que

subvertem todos os “temas sensíveis” da civilização: a sexualidade, a política, a moral e, em especial, a religião (Cf. Willer, 2008). Acerca desse último ponto, tanto Calasso (2004) quanto Willer (2007) apontam que a ação de *Os Cantos de Maldoror* – centrada nas aventuras “caóticas” do protagonista Maldoror, um misto de “demônio” e “serial-killer” – tem como fundamento o conflito de sua personagem com Deus, conflito esse que se desdobra numa série de passagens de natureza herética e subversiva, nas quais a figura divina é despida de toda a “bondade e sabedoria” que a religião cristã lhe atribui.

Entretanto, mais do que um simples trabalho de subversão pela subversão – ou de rebeldia unicamente irreligiosa –, é possível perceber, numa leitura detida, que a ideia de um “conflito com Deus”, presente na obra, aponta numa perspectiva psicanalítica para um possível conflito edipiano, no qual a imagem de Deus surgiria como uma ressignificação – ou desvio inconsciente – da imagem paterna, em consonância com a relação estabelecida por Freud (2020) entre as produções sociais da arte e da religião e certas manifestações psíquicas. Partindo dessa inferência, discutimos e analisamos a seguir como a figuração do divino em *Os Cantos de Maldoror* – especificamente no Episódio V, Canto III² da obra – pode ser lida como efeito de um desvio edipiano por parte do protagonista, que opta, inconscientemente, por uma construção onírica altamente simbólica, na qual a “luta psíquica” entre as instâncias do inconsciente e da consciência se materializa numa – possível – narrativa edípica.

1. OS CANTOS DE MALDOROR: UMA NARRATIVA EDIPIANA?

Definido pelo próprio Freud (2022) como um dos elementos centrais da teoria psicanalítica, o conceito de Complexo de Édipo postula a ideia de que, em uma das fases iniciais do desenvolvimento psicossocial da criança – a fase fálica³, em que a atenção psíquica começa a ser direcionada para os genitais –, ocorre um desejo inconsciente de “substituir o pai”, de “matá-lo” e “torna-se amante da mãe”. Tal desejo, atravessado pela repulsa social ao

² A obra é dividida em seis “cantos” em prosa poético-narrativa, subdivididos em “episódios”, que variam entre sete e dezesseis em cada “canto”. A opção por um canto em específico se dá tanto por uma questão de recorte, quanto pela escolha em evidenciar um trecho da obra no qual o “conflito com Deus” se faz presente de forma mais explícita.

³ Segundo Freud (2016), as fases do desenvolvimento psicossocial infantil são: fase oral (0 a 18 meses), fase anal (18 meses a 3 anos), fase fálica e Complexo de Édipo I (3 a 7 anos), latência (7 à puberdade), Édipo II (puberdade) e fase genital (puberdade em diante).

incesto e ao parricídio, acaba por ser, segundo Freud (2022), reprimido⁴, recalcado pelas forças repressoras da psique – o superego – mas continua por exercer influência na vida psíquica do indivíduo, muitas vezes definindo traços essenciais de sua personalidade.

Isso ocorre porque, segundo Freud (2011), por ser um desejo de origem inconsciente – ou seja, que está além da consciência e, portanto, é movido pelo “princípio do prazer”, e não pelo “princípio da realidade”⁵ –, o impulso edipiano não é inteiramente “derrotado” pelo superego, mas continua exercendo pressão no aparelho psíquico e, não raro, gerando desvios e “sintomas”, por meio dos quais o impulso inconsciente busca “se esquivar” dos aparelhos repressores e, com isso, chegar à consciência.

Um desses “desvios” sintomáticos é justamente o sonho. Segundo Freud (2022, p. 144), “é fácil mostrar que os sonhos muitas vezes revelam sem reservas o caráter de realização de desejo”, visto que o “sonho substitui a ação” que o inconsciente desejava realizar, mas que foi reprimida. Dessa forma, os diversos símbolos que surgem nos sonhos seriam, em essência, ressignificações de desejos inconscientes, por meio dos quais o inconsciente encontra uma maneira de “driblar” a repressão e representar os conteúdos perturbadores de forma onírica.

No caso do Complexo de Édipo, o desejo reprimido de “matar o pai” e “tornar-se amante da mãe” – ou “matar a mãe” e “torna-se amante do pai”, no caso das meninas – pode ressurgir em sonho, por exemplo, em uma cena de violência na qual o pai não esteja diretamente presente, mas se faça representar psiquicamente por algum símbolo, como um objeto, um animal, ou mesmo outra pessoa (Cf. Freud, 2022). Um exemplo desse movimento seria o caso de uma criança que, ao ter reprimido o desejo de “matar o pai”, sonha que está machucando o seu cão de estimação – cão esse que, não por acaso, teria sido um presente paterno. Através desse movimento inconsciente, o impulso de violência contra a figura paterna encontra vazão numa outra figura, cuja destruição seria menos insuportável à psique do que o desejo parricida.⁶

⁴ Acerca da repressão, Perez (2012) afirma que Freud a definia, sobretudo, como um “mecanismo de defesa” contra o desprazer: diante da impossibilidade de realizar o seu desejo “parricida”, o indivíduo o “empurra” para o Inconsciente, reprimindo-o – evitando assim o conflito moral decorrente de uma ação concreta nesse sentido.

⁵ Freud (2011) distingue o *princípio do prazer* como sendo da instância do inconsciente, consistindo no desejo de satisfação imediata, independente de limites éticos ou morais. Já o *princípio da realidade*, de natureza consciente, é movido pela mediação com o mundo social e, portanto, regido pelas imposições morais e éticas.

⁶ No caso da personagem Maldoror, conforme analisamos a seguir, esse aspecto do Édipo adquire nuances interessantes. A principal delas diz respeito à substituição da imagem paterna pela imagem de Deus: inconscientemente, a psique da personagem prefere “destronar” Deus – uma figura simbolicamente poderosa,

Também por ser um impulso inconsciente, o Édipo reprimido é essencial, segundo Freud (2022), na compreensão das neuroses, ou seja, das manifestações sintomáticas geradas pelos conflitos psíquicos entre o desejo inconsciente e a repressão – conflitos esses que não se restringem à infância, mas se fazem presentes em toda a vida adulta. Sendo assim, o Édipo reprimido, manifestado através de seus múltiplos “desvios”, oníricos ou não, é um elemento da psique que se faz presente em grande parte daquilo que é “produzido” pelo indivíduo neurótico a partir de fontes inconscientes – sendo uma dessas produções possíveis a literatura.

Conforme afirma Freud em *Totem e tabu*, “as neuroses mostram correspondências chamativas e profundas com as grandes produções sociais da arte, da religião e da filosofia [...] Poderíamos arriscar a afirmação de que uma histeria é a caricatura de uma criação artística” (Freud, 2020, p. 124-125). Ou seja: a produção artística é um modo pelo qual o inconsciente encontra vazão para os desejos reprimidos, manifestando tais desejos através de símbolos, metáforas e construções estéticas diversas.

No que diz respeito especificamente à literatura, em seu ensaio *O poeta e o fantasiar*, Freud afirma que:

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética [...] Mas, a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer. (Freud, 2015, p. 35)

Sendo assim, ao criar uma obra literária, o poeta ou escritor acaba por canalizar esteticamente tudo aquilo que estava reprimido, gerando simbolismos que se manifestam através da linguagem. Com isso, assim como a criança que brinca, o poeta “fantasia” a subversão de normas, padrões morais e regras sociais que, em um contexto extraliterário, dificilmente seriam subvertidas – ou certamente não o seriam sem censura. Desse modo, o prazer alcançado pelo poeta na produção de uma obra literária traduz a canalização de impulsos reprimidos não raro contestatórios, que rompem com a moral vigente.

É justamente nesse ponto, portanto, que chegamos novamente a *Os Cantos de Maldoror* (2008). Na obra literária de Lautréamont, abundam subversões morais e rupturas

mas “distante” – a “assumir” psiquicamente o desejo de aniquilar a figura paterna, o que aponta para a força considerável exercida pelas instâncias de repressão.

éticas que, submersas em um caldo “onírico” – o que permitiu, segundo Willer (2008), a associação de sua obra como precursora do surrealismo –, trazem elementos simbólicos que em muito se aproximam do fantasiar definido por Freud (2015), ao mesmo tempo em que permitem uma leitura à luz dos conceitos psicanalíticos.

Dentre esses conceitos, destaca-se, obviamente, o Complexo de Édipo. Isso porque, se conforme Calasso (2004), a obra de Lautréamont é marcada pela subversão, o exagero e a ironia⁷, tal subversão é apontada como munição contra uma figura central na obra, objeto de toda a raiva do protagonista Maldoror: Deus. Sendo a figura divina, tal como postula Freud em *Totem e tabu* (2020), semelhante à imagem do “pai da tribo” – imagem essa que personifica a figura paterna “sagrada” e “inviolável”, que se transforma em “totem” psíquico –, o desejo inconsciente da personagem de “matar o pai”, ao ser reprimido, pode facilmente encontrar vasão e ressignificação no desejo de “matar Deus”.

Sendo assim, os modos como essa ressignificação ocorre, manifestando-se na própria linguagem do texto literário através de uma “narrativa edipiana”, é o que buscamos evidenciar a seguir.

2. A DESCONSTRUÇÃO EDIPIANA DE DEUS NO EPISÓDIO V DO CANTO III DE OS CANTOS DE MALDOROR (2008)

A ideia de um “conflito com Deus” é um dos motes principais de *Os Cantos de Maldoror* (2008). Conforme aponta Willer (2007), tal conflito pode ser interpretado como uma adesão simbólica ao gnosticismo, doutrina que enxerga o “Deus criador” do mundo como um “demiurgo” – uma divindade maléfica distinta do “Deus verdadeiro” e, portanto, responsável pela “origem do mal”. Há nesse ponto, portanto, um sentido de “heresia”, cuja natureza simbólica, a nosso ver, pode indicar subversões para além do âmbito religioso, mas representar também ressignificações de desejos edípicos ocultos.

É o que ocorre no célebre Episódio V do Canto III de *Os Cantos de Maldoror* (2008) – um dos muitos episódios que constituem a obra, os quais podem ser lidos de forma independente. Construído dentro de uma atmosfera onírica, como se descrevesse um sonho

⁷ À luz da psicanálise, um outro conceito que poderia elucidar a construção poética de Lautréamont, a partir do apontamento de Calasso (2004), é o conceito de *chiste*, descrito por Freud (2017). Seria *Os Cantos de Maldoror* o produto de um chiste, de um recurso irônico e desviante do inconsciente? Não é nosso objetivo analisar detidamente esse ponto, mas fica a indagação para possíveis investigações futuras.

em primeira pessoa, o episódio traz o protagonista Maldoror adentrando em um lugar “sujo”, que logo se revela um prostíbulo, onde presencia Deus, após uma saída furtiva do Paraíso, fazendo sexo com uma prostituta. O absurdo da cena, construída dentro dos exageros grotescos apontados por Calasso (2004), traz desde a sua descrição inicial possíveis elementos edipianos:

Uma lanterna vermelha, estandarte do vício, pendurada à ponta de uma vara, balançava sua carcaça sob o açoite dos quatro ventos, sobre uma porta maciça e carcomida. Um corredor sujo, com cheiro de coxa humana, dava para um pátio, onde procuravam seu alimento galos e galinhas, mais magros que suas asas. No muro que cercava o pátio, situado a oeste, haviam sido feitas, parcimoniosamente, algumas aberturas, fechadas por guichês gradeados. O musgo cobria esse corpo do edifício, que, sem dúvida, havia sido um convento, e servia, atualmente, como o restante da construção, de morada para todas essas mulheres que mostravam todo dia, para os que entravam, o interior das suas vaginas, em troca de um pouco de ouro. Eu estava sobre uma ponte, cujos pilares mergulhavam na água lamacenta de um fosso. Da superfície elevada, eu contemplava essa construção no campo, debruçada sobre sua velhice, e os mínimos detalhes de sua arquitetura interior. (Lautréamont, 2008, p. 173-174)

Neste trecho inicial do episódio, temos uma descrição em primeira pessoa orientada pela ótica do protagonista, Maldoror, em que este detalha um ambiente decrépito, marcado pela sujeira e a decadência. Note-se que os verbos utilizados pelo narrador-protagonista estão no passado (“balançava”, “cobria”), indicando que a personagem está rememorando algo. Se tomarmos o uso dos verbos na forma pretérita em coerência com os aspectos “surreais” que surgem a seguir, podemos depreender desde já que Maldoror cria aqui uma atmosfera onírica, um espaço de sonho, como se descrevesse a alguém – o leitor – um sonho que havia tido na noite passada, ainda que não haja indicações explícitas disso. Note-se ainda que, logo na primeira frase, o narrador insere uma sequência de imagens fálicas: uma “lanterna vermelha”, “pendurada à ponta de uma vara”, “balançava sua carcaça”. A presença de tais imagens, à luz de uma perspectiva psicanalítica, não é aleatória: indica o reforço de uma necessidade de exposição do falo, a “lanterna vermelha” que ilumina o ambiente onírico, “balançando”, à semelhança de um pênis flácido, “aos quatro ventos”. Essa indicação encontra amparo na alegação de Freud (2022) de que o Complexo de Édipo ocorre na fase fálica da criança, em que surge o interesse pelos genitais. Com isso, temos já no início do episódio uma elaboração onírica de um indivíduo adulto – Maldoror –, na qual elementos da sexualidade infantil, atravessados pelo Édipo, surgem; indicando o movimento de que nos fala Freud (2022) acerca da insistência dos desejos e formações psíquicas infantis na idade adulta.

Outro elemento interessante no trecho é a descrição do elemento fálico – a “lanterna vermelha” – como um “estandarte do vício”. Tal definição é sintomática de um conflito psíquico entre o desejo de expor o órgão sexual, motivado pela pressão do inconsciente, e a interpelação do arcabouço repressor moral – o superego – que se faz presente ao caracterizar o falo como um símbolo vicioso. Podemos supor então que o desejo de exposição fálica chegou ao sonho, mas não sem antes ser atravessado por uma força contrária repressora, dentro do esquema psíquico de Freud (2011). Essa hipótese encontra reforço na descrição decrépita do ambiente, que podemos ler como sendo resultado da interferência desse mesmo arcabouço moral que insiste numa elaboração “moralista” do espaço onírico, caracterizando o prostíbulo como um lugar sujo e decadente.

A seguir, temos a afirmação do narrador de que o prostíbulo já foi “sem dúvida um convento”. Nesse ponto, podemos concluir que a alusão à religião – e sua consequente “conspurcação” pela prostituição – começa a apontar o mote central do episódio: a dessacralização do sagrado e do divino; elementos que, segundo Freud (2020), incorporam simbolismos repressores. Com isso, ao caracterizar o antigo convento como um prostíbulo, o narrador realiza o desejo inconsciente de subverter a moral vigente – e, desse modo, a repressão do superego –, contrariando as normas religiosas e a própria ideia de sagrado, de interdito –, o que, a partir de Freud (2020), pode ser lido como uma elaboração edipiana.

A seguir, o episódio descreve Maldoror caminhando por uma ponte em direção ao convento-prostíbulo, de onde presencia o entra e sai dos clientes em meio ao “odor seminal” e aos “galos e galinhas” que bicavam “até que saísse sangue, os lábios da sua [da prostituta] vagina inchada” (Lautréamont, 2008, p. 174), reforçando a caracterização decrépita decorrente do olhar repressor, interpelado pelo desejo onírico. Esse aspecto repressor aparece ainda quando Maldoror se depara com uma “inscrição em caracteres hebraicos”, num pilar em frente ao prostíbulo: “Vós, que passais por esta ponte, não ide adiante. O crime aí coabita o vício; um dia, seus amigos esperaram em vão por um moço que havia cruzado a porta fatal” (Lautréamont, 2008, p. 174). Note-se que a alusão aos caracteres hebraicos remete à religião e, mais especificamente, ao monoteísmo judaico-cristão, focado na ideia de um “Deus pai”, de uma figura paterna. Portanto, temos aí novamente o elemento totêmico – o “pilar”, símbolo atrelado à religião, segundo Freud (2020) – funcionando como uma representação simbólica do poder moral repressor, o superego.

A ação continua com Maldoror decidindo espiar por uma das janelas gradeadas que

dão para o interior do prostíbulo. Através das grades, o narrador-protagonista vê “um bastão loiro, composto de cornetas que se enfiavam umas nas outras”, que se “mexia” e “andava pelo quarto”, e que após “olhar atentamente”, ele percebe “se tratar de um cabelo” (Lautréamont, 2008, p. 175). A imagem do cabelo que se mexe e ganha vida novamente nos remete a uma figura fálica⁸, ao mesmo passo em que insere um elemento surreal que se torna mais explícito quando o cabelo surpreende Maldoror, adquirindo fala. Após chorar entre “soluços entrecortados”, o cabelo “ergue a voz” e inicia o seu discurso:

“Meu dono me esqueceu neste quarto; [...] Abandonou-me, emparedado neste quarto, depois de se haver revolido nos braços de uma mulher. E que mulher! [...] Enquanto a natureza toda dormitava em castidade, ele copulou com uma mulher degradada, em abraços lascivos e impuros. [...] Ele não enrubescou, mas eu enrubesci por ele. [...] Sem dúvida, sentia-se feliz por dormir com tal esposa de uma noite. [...] Eu, enquanto isso, sentia pústulas envenenadas que cresciam, cada vez mais numerosas, por causa da sua entrega pouco habitual aos prazeres da carne [...]. O archote da vida tendo se apagado em mim, soltei-me da cabeça ilustre, como um galho morto; [...] Quando ele se fartou de respirar essa mulher, quis arrancar seus músculos, um por um; mas, como se tratava de uma mulher, perdoou-a, e preferiu fazer sofrer uma criatura do próprio sexo. [...] Não tendo forças para me erguer pela raiz que ardia, não fui capaz de ver o que fizeram. O que sei é que, assim que o jovem chegou ao alcance da sua mão, frangalhos de carne caíram aos pés da cama, e vieram parar ao meu lado. [...] Então aquele que devia ser pensado, em primeiro lugar, em sua dignidade e justiça, ergueu-se, com dificuldade [...] Vestiu-se lentamente. [...] Com efeito, o moço não deveria sobreviver a esse suplício, exercido por uma mão divina.”. Recordei-me da inscrição do pilar; compreendi o que havia acontecido com o sonhador púbere [...]. (Lautréamont, 2008, p. 175-178)

O discurso do cabelo é revelador de uma série de indícios edipianos, que apontam para o sentido geral do episódio. A princípio, note-se que o cabelo adota um tom tristonho, lúgubre, lamentando a “degradação” do seu “ilustre dono”, ao mesmo tempo em que se revolta com a atitude dele. Nessa relação ambígua do cabelo com o dono, se entendermos o cabelo como sendo uma projeção fálica do próprio narrador, podemos ver a relação do filho com a figura paterna: o cabelo vê o dono fazendo sexo com a prostituta, de forma totalmente impotente, da mesma forma que a criança presencia – ou imagina – o pai fazendo sexo com a mãe, dentro da perspectiva edipiana de Freud (2022). Há aí tanto uma impotência diante do “poder” do pai, representada pela flacidez do cabelo, quanto uma revolta ou ciúme da relação

⁸ A presença de elementos fálicos, recorrente no decorrer da narrativa, aponta para o “falo” como objeto central da construção onírica, cuja recorrência poderia ser entendida, na terminologia de Freud (2010a), como uma possível “fixação”, em que ocorre um entrelaçamento do instinto – o desejo de “matar” o pai – e o objeto, “o falo”; o que poderia ser contextualmente interpretado como um movimento duplo: a “morte” do pai, representado por Deus, seria a “afirmação fálica” do filho, Maldoror, que se veria “livre” para vivenciar sua sexualidade sem as imposições da moralidade paterna.

do pai com a mãe. Se lermos a prostituta como um símbolo materno, podemos ainda entender que o narrador se ressentia inconscientemente da figura da mãe, traduzindo esse ressentimento na imagem degradada da prostituta, como se a “culpasse” por se entregar ao pai – e não a ele. Tal leitura explica justamente o tom “tristonho” do cabelo: ele é a representação onírica da criança, do sentimento infantil de impotência perante a figura paterna, sentimento esse que se traduz no desejo de conspurcar, simbolicamente, as imagens dos genitores – o que se realiza no espaço do sonho; espaço que, conforme Freud (2022), é ideal para a realização dos desejos de origem inconsciente, como o Édipo.

O segundo elemento importante do texto é a tortura/esfolamento do rapaz. Note-se que o dono do cabelo – o “pai” – sente o desejo de matar a prostituta – a “mãe” –, mas decide, ao invés disso, assassinar barbaramente um rapaz incauto que havia entrado no prostíbulo. A figura do rapaz, da mesma forma que o cabelo, pode ser lida como uma projeção do narrador-protagonista, mas agora na fase adulta: ele é o rapaz que, regredindo ou estando ainda preso a um desejo infantil de “fazer sexo com a mãe” – a prostituta – é “punido” por esse desejo pelo “pai” – o dono do cabelo. Dentro dessa lógica, percebe-se aqui um dos elementos essenciais do Édipo, apontado por Freud (2011) como parte do processo repressor: a castração.⁹ Ou seja: a morte cruel do rapaz é uma reelaboração onírica da repressão do Édipo do Maldoror adulto, ao mesmo tempo em que o cabelo, simbolicamente conectado ao rapaz e à figura do pai, traz a carga psíquica dos desejos e da impotência infantis.

A seguir, o suspense criado pelo próprio narrador-protagonista, que a cada fala do cabelo se pergunta, como num refrão, “quem poderia ser seu dono [do cabelo]” (Lautréamont, 2008, p. 176), chega ao fim com a súbita revelação de que o “dono” é ninguém menos do que Deus. A revelação se dá logo após a fala do cabelo, quando se ouve um “trovão” e uma “claridade fosforescente” no quarto e Deus se dirige ao cabelo, esclarecendo o seu ponto de vista:

“Cala-te... Cala-te... se alguém te escuta! Eu te recolocarei entre os outros cabelos; mas deixa primeiro o sol se pôr no horizonte [...] De volta ao céu, meus arcanjos me rodearam com curiosidade; não quiseram perguntar-me o motivo da ausência [...] Repararam em uma gota de esperma, uma gota de sangue, sobre a minha testa. A

⁹ O conceito de castração – ou Complexo de Castração – é um fenômeno psíquico que, segundo Freud (2011), ocorre durante a fase fálica, portanto, durante o período de maior incidência do Complexo de Édipo. A castração diz respeito, em linhas gerais, ao medo literal ou simbólico que a criança possui de ser “castrada” pelo pai, justamente por violar a regra do interdito sexual, relacionada ao tabu do incesto. A ideia de castração, assim como o Complexo de Édipo, se faz especialmente presente na infância e na puberdade, mas continua de forma latente na psique, sobretudo nos indivíduos que Freud (2022) categoriza como “neuróticos”.

primeira havia escorrido das coxas da cortesã! A segunda havia jorrado das veias do mártir! [...] Meus arcanjos reencontraram, presos às touceiras do espaço, os restos resplandecentes de minha túnica de opala, que flutuavam sobre povos atônitos. [...] Eu, até agora, eu me julgava o Todo-Poderoso; mas não devo baixar a cabeça diante do remorso que grita [...] E os homens, o que pensarão de mim, de quem tinham uma opinião tão elevada [...] Vejo que será necessário trabalhar muito para minha reabilitação, no futuro, a fim de resgatar sua estima. Sou o Grande Todo; e, no entanto, de um lado, permaneço interior aos homens, que criei de um bocado de areia! [...] Como quererão os homens obedecer a essas leis severas, se o próprio legislador é o primeiro a recusar-se a obedecê-las?” [...] Ouvi que o cabelo perdoava, com humildade, seu sequestro, pois seu dono havia agido por prudência e não por levandade; e o pálido derradeiro raio de sol que iluminava minhas pálpebras se retirou das ravinas da montanha. (Lautréamont, 2008, p. 179-183)

Percebe-se, no discurso de Deus ao cabelo, uma série de elementos que explicitam a “conspuração” edipiana do sagrado, através da reelaboração onírica. No discurso da personagem Deus, há um forte tom de culpa que pode ser entendido como inversão da culpa edipiana do próprio Maldoror: é ele (o protagonista) quem, inconscientemente, se sente culpado pelo desejo de fazer sexo com a mãe – a “prostituta” –, mas a repressão do superego obriga a sua psique a transferir oniricamente essa culpa para a figura do pai, ou seja, de Deus. Dessa forma, podemos entender que é o próprio Maldoror quem se sente culpado, ao mesmo tempo em que a descrição dos elementos dessa culpa – o esperma e o sangue – servem a outro propósito edipiano ainda mais intenso: a conspurcação da figura do pai através da dessacralização simbólica de Deus. Sendo assim, se entendermos Deus dentro da perspectiva de Freud (2020) acerca do “pai da tribo” e do interdito totêmico, presente na “cautela” dos arcanjos mesmo diante da “promiscuidade” divina, podemos enxergar aqui um desvio psíquico no qual Maldoror opta inconscientemente por transferir o ódio ao pai pelo ódio a Deus. Esse ódio se materializa, portanto, numa transferência da culpa que ele próprio sente para Deus – o pai –, ao mesmo passo em que contesta a autoridade paterna, acusando-a de hipocrisia. Essa acusação se faz explícita no final do trecho, quando Deus se pergunta como os homens poderão respeitar suas “leis severas” de moralidade, visto que ele próprio as desrespeita. Traduzindo a simbologia edípica, o que a psique de Maldoror aparenta afirmar é que o pai não teria o direito de reprimir o desejo sexual do filho, uma vez que ele próprio não reprime adequadamente os seus desejos “impuros”.

Essa tese se reforça no final do episódio, quando Maldoror, “desperto” de sua elaboração onírica, chega a uma conclusão existencial:

[...] Fazendo algumas breves reflexões sobre o caráter do Criador na infância, que deveria, ai de nós!, por muito tempo, fazer sofrer a humanidade (a eternidade é

longa), seja pelas crueldades exercidas, seja pelo espetáculo ignóbil dos cancros ocasionados por um grande vício, fechei meus olhos, como um bêbado, diante do pensamento de ter um tal ser por inimigo, e retornei, com tristeza, meu caminho pelo dédalo das ruas. (Lautréamont, 2008, p. 183).

Note-se que Maldoror aqui se refere, sem grandes explicações, ao “caráter do Criador na infância”. O narrador-protagonista parece afirmar, com isso, que Deus ainda está “na infância”, e que mesmo o Deus “criança” já é capaz de cometer grandes crueldades, de modo que a humanidade ainda irá sofrer por muito tempo, pois “a eternidade é longa”. Nesse ponto, é possível deduzir que a alusão à infância novamente remete à sexualidade infantil e ao desvio que a psique de Maldoror realiza: de alguma forma, ele “condena” a si mesmo por seus desejos infantis edipianos, mas essa “condenação” – obviamente desprazerosa – é transferida para a condenação a Deus e à figura paterna. Portanto, ao transferir sua inimizade a uma figura que, apesar de religiosamente presente, é abstrata, Maldoror encontra inconscientemente um caminho que o permite reelaborar o ódio ao pai – algo muito mais terrível para a sua psique¹⁰ – destinando-o a Deus.

Sendo assim, ao criar um espaço onírico no qual Deus é destituído de sua aura sacra, Maldoror busca violar, inconscientemente, a barreira moral imposta pelo superego, realizando no espaço do sonho o desejo “inconfessável” presente no Complexo de Édipo: eliminar o pai.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do presente estudo, buscamos analisar a presença de uma figuração edipiana na representação da imagem de Deus em *Os Cantos de Maldoror* (2008), do Conde de Lautréamont, entendendo a subversão ou dessacralização da figura divina presente na obra como sendo subordinada a construções psíquicas decorrentes do Complexo de Édipo. Tendo em vista tal objetivo, observamos como a construção onírica do Episódio V, Canto III, da referida obra, evidencia um conjunto de simbolismos que remetem ao conflito edipiano do indivíduo com a figura paterna, conflito esse que, através de um desvio psíquico – dentro da conceituação realizada por Freud (2022) –, se faz presente no sonho de forma ressignificada, traduzida no conflito da personagem Maldoror com Deus. Dentro dessa perspectiva de

¹⁰ Poderia se objetar esta afirmação com o raciocínio de que Maldoror é uma personagem “ignóbil” em diversos níveis, e que, portanto, não se importaria o suficiente com o pai a ponto de esconder o desejo de matá-lo. Entretanto, é necessário ressaltar que estamos falando de relações psíquicas “inconscientes” –, e que mesmo a série de crimes e perversidades relatadas nos *Cantos* pode ser lida como uma grande elaboração onírica, decorrente de desejos reprimidos, e não como um conjunto de ações concretas da personagem.

conflito, fica claro o modo como Maldoror constrói, psiquicamente, um espaço onírico no qual o desejo de “destruir” a imagem do pai é executado em um complexo jogo simbólico, através do qual a figura paterna – “Deus” – é confrontado com sua “promiscuidade” e “hipocrisia moral”, hipocrisia essa que serve como justificativa psíquica à subversão do superego, realizada de forma “desviada” no sonho.

Sendo assim, diante dos elementos analisados, ainda que tenhamos optado por analisar apenas um fragmento do rico universo poético construído por Lautréamont em *Os Cantos de Maldoror* (2008) – obra que, numa análise mais ampla, preencheria muitos estudos –, acreditamos que o presente artigo pode contribuir para uma compreensão investigativa mais detalhada acerca da relação entre a obra analisada e os conceitos psicanalíticos nela implícitos, possibilitando desdobramentos e investigações futuras.

REFERÊNCIAS

- CALASSO, Roberto. Elucubrações de um serial killer. In: CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 58-74.
- FREUD, Sigmund. Os instintos e seus destinos (1915b), In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol. 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 52-81.
- FREUD, Sigmund. O Inconsciente (1915a). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol. 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 99-150
- FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. São Paulo: Autêntica, 2015. p. 35-42.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol. 7**: O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos vol.1**. Porto Alegre: L&PM, 2022.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PEREZ, Daniel Omar. **O inconsciente:** onde mora o desejo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto:** gnose, gnosticismo e poesia moderna. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2007.

WILLER, Claudio. O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror.** 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 13-70.