Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Isabelle Godinho Weber

Metamorfoses do corpo nas narrativas insólitas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain

Rio de Janeiro

2020

Isabelle Godinho Weber

Metamorfoses do corpo nas narrativas insólitas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Cristina Batalha

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

W373 Weber, Isabelle Godinho.
Metamorfoses do corpo nas narrativas insólitas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain / Isabelle Godinho Weber. - 2020.
220 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Batalha.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Germain, Sylvie, 1954- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Pieyre de Mandiargues, André, 1909-1991 - Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura francesa - História e crítica – Teses. 4. Corpo humano na literatura - Teses. 5. Surrealismo (Literatura) – Teses. 6. Realismo fantástico (Literatura) - Teses. 7. Inconsciente na literatura - Teses. 8. Grotesco na literatura - Teses. I. Batalha, Maria Cristina, 1947-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 840-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Isabelle Godinho Weber

Metamorfoses do corpo nas narrativas insólitas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 16 de março de 2020.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Maria Cristina Batalha (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Instituto de Letras – UERJ

_____

Profª. Dra. Geraldo Ramos Pontes Junior

Instituto de Letras – UERJ

_____

Profª. Dra. Celina Maria Moreira de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª. Dra. Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jean Weber e Eni Weber, por todo o apoio que me ofereceram ao longo dessa árdua trajetória.

À minha orientadora, professora doutora Maria Cristina Batalha, por me auxiliar em todas as etapas da pesquisa, fornecendo-me conselhos e perspectivas valiosas.

À professora doutora Celina Maria Moreira de Mello, por enriquecer minhas análises com suas relevantes contribuições.

À FAPERJ, por ter me auxiliado financeiramente com uma bolsa de Doutorado Nota 10, permitindo que eu me dedicasse exclusivamente à realização de minha pesquisa.

Dans les sociétés primitives, le corps peint, tatoué, scarifié, excisé, affiche publiquement son appartenance à sa communauté dont il a littéralement incorporé les règles, les interdits, les paniques et les rêves. Ce corps ouvré se dresse, se meut parmi les siens ainsi qu'un écriteau publiant en permanence la vision du monde et de son ordre héritée de leurs ancêtres communs. Il perpétue à fleur de peau un discours immémorial, une sagesse conquise, et sans cesse à mantenir, à rétablir, sur un gouffre de folie, de violence confuse, de pulsions libidinales.

Sylvie Germain

RESUMO

WEBER, Isabelle Godinho. *Metamorfoses do corpo nas narrativas insólitas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain*. 2020. 220 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Com o intuito de refletir sobre as novas expressões ficcionais do corpo na literatura francesa do século XX, a tese propõe uma análise do papel crucial que as imagens de corpos metamorfoseados assumem na produção literária de dois autores franceses: André Pieyre de Mandiargues, autor surrealista da década de 1950 cujos contos narram experiências de caráter sexual, e Sylvie Germain, autora da segunda metade do século cujos romances são caracterizados pela incorporação insólita de acontecimentos históricos. Considerando que a poética dos dois autores apresenta características que se inscrevem em um longo passado literário, salientamos as relações arquitextuais que suas obras articulam com categorias empregadas pela literatura crítica – especialmente com a gama de conceitos pertencentes ao terreno do insólito ficcional, como "fantástico", "maravilhoso" e "realismo maravilhoso". Após a delimitação dos aspectos formais que contribuem para a constituição da iconografia insólita do corpo, analisamos os processos de subjetivação que engendram tais imagens nos textos dos dois autores. Sustentando a hipótese de que tais obras manifestam, pelo viés da metamorfose, a dimensão inconsciente do sujeito, adotamos como eixo teórico algumas das categorias analíticas que constituem o universo conceitual de Sigmund Freud. Por fim, propomos o exame de tais representações do corpo à luz do conceito de "grotesco", fundamental à compreensão das técnicas de figuração ficcional e dos sentidos conferidos à iconografia do corpo na obra dos dois autores, dialogando com reflexões propostas por Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Sylvie Germain. André Pieyre de Mandiargues. Corpo. Insólito ficcional. Surrealismo. Realismo maravilhoso. Inconsciente. Grotesco.

RÉSUMÉ

WEBER, Isabelle Godinho. *Metamorphoses du corps dans les narratives insolites d'André Pieyre de Mandiargues et Sylvie Germain*. 2020. 220 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Afin de réfléchir sur les nouvelles expressions fictionnelles du corps dans la littérature française du XXème siècle, nous nous proposons d'analyser le rôle essentiel accordé à l'imagerie du corps dans la production littéraire de deux auteurs français: André Pieyre de Mandiargues, auteur surréaliste des années 1950 dont les contes narrent des métamorphoses à connotation sexuelle, et Sylvie Germain, auteure de la seconde moitié du siècle dont les romans sont caractérisés par l'incorporation insolite d'événements historiques. Étant donné que la poétique des ces écrivains présente des caractéristiques héritées d'un long passé littéraire, nous soulignons les relations architextuelles que leurs oeuvres articulent avec des catégories reconnues par la critique littéraire – notamment celles concernant l'insolite, telles que "fantastique", "merveilleux" et "réalisme merveilleux". Suite à la délimitation des aspects formels qui contribuent à la constitution de l'iconographie insolite du corps, nous analysons les processus de subjectivation qui l'engendre. Soutenant l'hypothèse que ces oeuvres manifestent, à partir du thème de la métamorphose, la dimension inconsciente du sujet, nous employons comme fondement théorique des concepts créés par Sigmund Freud. Finalement, nous proposons l'examen des représentations du corps selon la notion de « grotesque », fondamentale à la compréhension des téchniques de figuration et des sens attribués à l'imagerie du corps, dialoguant avec des réflexions proposées par Victor Hugo, Wolfgang Kayser et Mikhail Bakhtin.

Mots-clés: Sylvie Germain. André Pieyre de Mandiargues. Corps. Insolite. Surréalisme. Réalisme merveilleux. Inconscient. Grotesque.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	**RECONFIGURAÇÕES DO CORPO NA LITERATURA NOVECENTISTA FRANCESA**.....	17
1.1	**Iconografia de corpos insólitos na literatura de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain**	18
1.2	**Procedimentos de incorporação do insólito**	26
1.2.1	*O maravilhoso surrealista na obra de André Pieyre de Mandiargues*	27
1.2.1.1	Figuras de ficção	37
1.2.1.2	Objetos surrealistas e espaços heterotópicos	46
1.2.2	*O realismo maravilhoso na obra de Sylvie Germain*	54
1.2.2.1	Figuração dos personagens: entre o insólito e o histórico	58
2	**FORMAS METAMÓRFICAS E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO** ...	69
2.1	**A qualidade onírica da iconografia insólita do corpo**.....	76
2.2	**Condição metamórfica das figuras de ficção como materialização de forças pulsionais**.....	86
2.3	**Pulsão de morte**	115
2.3.1	Eros e Thanatos	116
2.3.2	A irrupção da violência: *Le Sang de L'Agneau* de André Pieyre de Mandiargues, *L'Enfant Méduse* e *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain	132
2.3.3	A manifestação das pulsões agressivas nas guerras em *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain	147
3	**A DESUMANIZAÇÃO DA FIGURA HUMANA E A ABERTURA GROTESCA DO CORPO**	152
3.1	**Pano de fundo histórico**	152
3.2	**Configurações grotescas do corpo**	159

3.2.1 O grotesco erótico na obra de André Pieyre de Mandiargues 168

3.2.2 O grotesco histórico na obra de Sylvie Germain 175

3.3 **Descentralização grotesca da personalidade** 196

CONCLUSÃO 206

REFERÊNCIAS 210

ANEXO A - *Cafe Scene* de Salvador Dalí..... 217

ANEXO B - *Le phénomène de l'extase* de Salvador Dalí 218

ANEXO C - *Iconographie photographique de la Salpêtrière* 219

ANEXO D - *C'est le chapeau qui fait l'homme* de Max Ernst 220

INTRODUÇÃO

Ao atentarmos para a tematização do corpo na literatura novecentista francesa, logo notamos a distância que nos separa das produções literárias do século anterior. Onde estariam as belas silhuetas que se assemelhavam à polidez e perfeição do mármore e cujos traços pareciam saídos de um ideal de proporção das estátuas gregas? Ou as representações realistas da figura humana, que a ilustravam tão detalhadamente como se pudéssemos tocá-la? No século XX, o cenário literário francês se tornou palco de propostas estéticas que pretendiam conjurar as tradições e reorientar a criação literária e artística de modo geral em direção a novos horizontes. Tal conjuntura possibilitou novas escritas do corpo que, refutando a tendência a representá-lo em uma esplendorosa gama de detalhes, dissolveram sua solidez e o investiram de novas camadas de sentidos.

Afastando-se dos referentes estéticos que subordinavam a criação artística à tarefa de representar de forma idealizada a figura humana, a literatura francesa do século XX trouxe à tona novas imagens do corpo, que desmantelaram a integridade física das figuras de ficção, de modo a convertê-la em um importante operador de linguagem e deflagrador de novos efeitos de sentido. Com o intuito de refletir sobre essas novas expressões ficcionais, o presente estudo propõe uma análise do papel crucial que a iconografia do corpo assume na produção literária de dois autores franceses novecentistas: André Pieyre de Mandiargues, autor surrealista da década de 1950 cujos contos narram experiências metamórficas de caráter sexual, e Sylvie Germain, autora da segunda metade do século cujos romances narram a trajetória de personagens que vivenciam situações violentas, o que provoca, em seus corpos, uma variedade de reações insólitas.

Tal proposta visa desenvolver, a partir de um novo ângulo, as investigações que iniciamos em nossa dissertação de mestrado, intitulada "Relações entre manifestações insólitas e marcas históricas em *Le livre des nuits* de Sylvie Germain". Em tal pesquisa, examinamos a releitura insólita de acontecimentos históricos no primeiro romance da autora, livro que narra o dia a dia de uma família arrasada pelas sucessivas guerras que eclodem no território francês. Ampliaremos nossa pesquisa a partir de um novo trajeto de leitura, que iluminará um elemento narrativo que ainda não tivemos a oportunidade de investigar detalhadamente: o corpo. Concentraremos nossos esforços em investigar como os romances da autora fornecem, mediante a criação de um repertório diversificado de corporeidades insólitas, testemunhos carnais das experiências de guerra.

Tal caracterização da dimensão física dos personagens se aproxima das imagens do corpo produzidas no âmbito do surrealismo – movimento que, surgido no período entre-guerras, reuniu um grupo considerável de artistas que, inspirados pela experiência *Dada*, uniram-se em torno da figura de André Breton e difundiram seus ideias de exploração poética do inconsciente a partir da publicação de dois importantes Manifestos em 1924 e 1930. Ao postular a necessidade de um alargamento da percepção humana, o movimento surrealista fundamentou sua definição de imagem poética na ideia de abolir as contradições que delimitavam nossa maneira de enxergar o real. Com o intuito de criar imagens que, como saídas de um sonho, associassem aspectos inconciliáveis do mundo, a arte surrealista refutou as representações fixas da figura humana e criou uma nova iconografia do corpo, que o dotava de formas insólitas. No âmbito da literatura, tal modificação do corpo pode ser observada nos contos de André Pieyre de Mandiargues, autor que elegemos como parte de nosso *corpus* ficcional, tendo em vista a pertinência de sua obra para as reflexões que pretendemos desenvolver. Importante expoente da chamada segunda fase do surrealismo francês, o autor escreveu contos que, imbuídos de uma atmosfera onírica, narram o cotidiano de personagens que se metamorfoseiam subitamente e abandonam-se às sensações que tal experiência propicia.

De início, faz-se necessário esclarecer os critérios e motivações que nos impulsionaram a estabelecer paralelismos entre a ficção dos dois autores, visto que seus escritos são oriundos de diferentes contextos de produção e orientados por concepções estéticas distintas, cujas particularidades não devem ser negligenciadas mediante um quadro teórico homogeneizante, orientado pelo esforço artificial em conceber uma teoria geral sobre a iconografia insólita do corpo na literatura contemporânea. Evidentemente, a constatação de semelhanças temáticas na obra dos dois autores não justifica, por si só, a elaboração de um estudo de grande fôlego. Como se sabe, diversas vertentes da literatura insólita – tais como o maravilhoso, o fantástico, a ficção científica e o realismo maravilhoso – compartilham temáticas semelhantes; contudo, o estatuto que tais motivos adquirem dentro da lógica narrativa depende de propriedades textuais específicas, responsáveis pela articulação de diferentes efeitos de leitura.

Além disto, no tocante a criações literárias que dedicaram-se a explorar a riqueza polissêmica do corpo, mediante a composição de figuras não subordinadas aos parâmetros da anatomia humana convencional, deve-se ter em mente que tal tendência se inclui como parte de uma vasta genealogia literária, constituída por ramificações variadas e heterogêneas. Ao tratarmos de produções literárias do século XX que introduzem o corpo insólito como

componente central na produção de efeitos estéticos, não estamos supondo o surgimento de um novo expoente literário, no qual o corpo figuraria como objeto de manipulações nunca antes concebidas no plano ficcional; ao contrário, as imagens que compõem nosso objeto de pesquisa se situam em uma linhagem longeva, na qual incluem-se obras de grande relevo na história da literatura e que serviram de modelos de emulação.

Sabe-se que a metamorfose representava um motivo basilar no período da mitologia clássica e das obras da Antiguidade Greco-Latina, o que pode ser facilmente observável no influente *Metamorfoses* do poeta latino Ovídio. No contexto da Idade Contemporânea, o tema em questão também manifestou grande relevância no imaginário artístico. À guisa de exemplo, podemos mencionar o magistral *Viagens de Gulliver* (1726) de Jonathan Swith, obra maravilhosa datada do século XVIII, na qual Gulliver descobre, ao longo de diversas viagens marítimas, sociedades formadas por figuras prodigiosas, de estaturas ora minúsculas, ora descomunais, ou animalescas. Embora o protagonista não sofra um processo metamórfico, é percebido como um gigante em meio aos seres minúsculos que habitam o reino de Lilipute, e por sua vez como um homem minúsculo entre gigantes no reino de Brobdingnag. A partir da tematização de diferenças físico-corporais entre diferentes civilizações, o autor satiriza os costumes, assim como as práticas políticas e jurídicas em voga nas sociedades ocidentais. Ainda no século XVIII, encontramos, no domínio dos contos de fadas, *La Belle et la Bête* (1740) de Madame de Villeneuve, novela que narra a metamorfose de um Príncipe que, enfeitiçado por uma fada rancorosa, transforma-se na figura grotesca da Fera, aparência da qual consegue desvencilhar-se a partir dos efeitos prodigiosos propiciados pelo amor virtuoso de Bela.

No século XIX, vêm-nos à mente os célebres romances científicos *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley e *A Ilha do Dr. Moreau* (1896) de H.G. Wells, que preencheram o imaginário do período com a visão de criaturas monstruosas, concebidas segundo perniciosas experiências realizadas por cientistas obcecados. No terreno da literatura maravilhosa, encontra-se também a duologia *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice do Outro lado do Espelho* (1871) de Lewis Carroll, no qual a jovem protagonista adentra a toca de um coelho e em seguida acresce e encolhe incessantemente em estatura, o que lhe confere acesso a uma paisagem prodigiosa, na qual se depara com seres antropomórficos e presencia fenômenos e enigmas que ultrapassam os princípios da lógica. Podemos citar também a publicação de *As aventuras de Pinóquio* (1883) do autor italiano Carlo Collodi, obra infantil que, assim como as supracitadas, conservou seu prestígio no imaginário de leitores jovens e adultos, dando origem a adaptações literárias e cinematográficas.

Já no século XX, destaca-se, como obra mais notável no que diz respeito às manifestações insólitas do corpo, *A Metamorfose* (1915) de Franz Kafka, narrativa fantástica que descreve as angústias do caixeiro viajante Gregor Samsa ao se metamorfosear em um inseto gigantesco – caso singular e inexplicável, que dá início ao processo de decadência da existência. O motivo insólito produz um efeito de leitura desconcertante, uma vez que não é amenizado pela tonalização mágica conferida pelo "era uma vez" – indicação que tranquilizaria o leitor, na medida em que não situaria o fenômeno insólito no plano das leis empíricas que organizam a realidade extratextual.

Tais obras, em cujo grupo poderíamos acrescentar uma variedade de outras produções, são ricas em imagens de corpos metamórficos, desproporcionais ou híbridos, que assumem diferentes funções em âmbito narrativo. Como pudemos observar, ao longo dos séculos e em diversos contextos de produção, a representação insólita do corpo foi incorporada ficcionalmente como um importante componente de exploração estética, despertando no leitor o encantamento, o horror ou a dúvida frente ao inexplicável.

Ao constatarmos essa extensa e heterogênea iconografia de corpos, orientada por diferentes concepções estéticas e mecanismos de organização textual, faz-se essencial ressaltar que as conexões estabelecidas entre a obra dos dois autores aqui examinados perpassam o enfoque de afinidades temáticas, situando-se sobretudo nos níveis formal e semântico. Iniciaremos nosso trajeto empreendendo uma análise pormenorizada dos procedimentos textuais observados em nosso *corpus* ficcional, dentre os quais destaca-se o tratamento naturalizado dos componentes insólitos, que deixam de suscitar espanto, sendo caracterizados como parte constitutiva do real diegético.

Após a delimitação dos aspectos formais que contribuem para a constituição dos pactos de leitura, dedicar-nos-emos a identificar como os dois autores produziram obras cujo parentesco reside no modo como veiculam à esfera corporal o papel de disseminar um complexo de sentidos correlatos, que atribui novas facetas às figuras de ficção. Sustentaremos a hipótese de que, em ambas as obras, o corpo em seu estado metamórfico traduz a desestabilização da natureza unitária do ser, processo que se desenrola em dois níveis: por um lado, as imagens do corpo caracterizam os personagens como portadores de uma dimensão inconsciente, que ultrapassa as fronteiras da razão e os divide em "outros de si"; por outro lado, as representações do corpo apresentam aspectos próprios à estética do grotesco, na medida em que são figurados como elementos estritamente vinculados aos fenômenos que compõem o universo ficcional.

Cada capítulo da presente tese articula um dos eixos que norteiam nossa comparação. No primeiro capítulo, concentraremos nossos esforços em examinar os procedimentos textuais que orientam a composição das imagens do corpo nas narrativas aqui tratadas. Como veremos, as metamorfoses do corpo nos contos de Mandiargues não são narradas como fenômenos impossíveis, mas integram um universo ficcional multifacetado, que admite a coexistência entre as esferas do "real" e do "irreal", característica que também se encontra presente nos romances de Sylvie Germain. Tendo em vista tais similitudes, a análise das imagens do corpo na produção literária dos dois autores nos permitirá estabelecer um fio condutor que nos estimulará a refletir sobre o motivo da metamorfose na arte literária contemporânea e os pactos de leitura que estabelecem a tessitura do elemento insólito em âmbito ficcional.

Ao abordarmos tais mecanismos de figuração do corpo, faremos contínuas referências a princípios que nortearam o movimento surrealista, do qual André Pieyre de Mandiargues afirmava ser membro. Embora o autor tenha ingressado no movimento no contexto da década de 1950, – período no qual o grupo tomara novos rumos, para além da influência do freudismo e da ambição de escrita dos sonhos expostos no Primeiro Manifesto – Mandiargues se alinhou sobretudo aos interesses iniciais de André Breton pelo regime do inconsciente e por suas formações oníricas. Isso se reflete nos traços que compõem sua obra, que por sua vez apresentam pontos de contato com os elementos que integram a produção literária de Sylvie Germain, iniciada em 1985. Contudo, tal afirmação não nos permite atribuir à poética da autora o rótulo de "surrealismo", uma vez que o termo não configura uma categoria estética, mas concerne um movimento que, situado na primeira metade do século XX, articulou-se em torno de um grupo específico de artistas que compartilhavam certos ideais no tocante aos domínios da literatura, das artes plásticas, da política e da reflexão filosófica.

Convém assinalar que as frequentes alusões que efetuaremos com respeito aos princípios surrealistas não se baseiam na suposição de trocas literárias passivas – inclinação reducionista que nos levaria a designar de um lado, um "emissor" e, de outro, um "receptor" de tendências estéticas. Ao identificarmos correspondências formais e temáticas em nosso *corpus* ficcional, – que nos permitem entrever, na obra de Sylvie Germain, traços valorizados pelos surrealistas – não tencionamos categorizar o tratamento do corpo em seus romances como derivações da estética surrealista. Diferentemente, pretendemos adotar um eixo investigativo que resguarde as especificidades das composições insólitas na obra dos dois autores, ressaltando os diferentes processos de figuração do corpo como componente que integra a lógica narrativa. Em consonância com a adoção de tal perspectiva, interessa-nos

examinar a poética de Sylvie Germain à luz das estratégias narrativas de inserção do elemento insólito provenientes da literatura realista-maravilhosa, expoente literário surgido no âmbito das literaturas hispano-americanas, do qual a autora faz-se uma importante representante no cenário literário francês contemporâneo. De modo análogo, não almejamos restringir os elementos que estruturam os contos de André Pieyre de Mandiargues à lógica das proposições cunhadas pelo movimento surrealista, visto ser mais acurado o emprego de uma perspectiva mais ampla que, salientando a complexa teia de relações intertextuais na qual inscrevem-se os textos do autor, aprecie semelhanças e diferenças com relação à produção literária de outros autores surrealistas, assim como as afinidades com as técnicas oriundas da literatura maravilhosa.

No segundo capítulo, analisaremos as estéticas de subjetivação que arquitetam as imagens do corpo nos textos de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain. Sustentando a hipótese de que tais obras manifestam, pelo viés de corporeidades metamórficas, a dimensão inconsciente do sujeito, adotaremos como eixo teórico algumas das categorias analíticas que constituem o universo conceitual de Sigmund Freud, ressaltando como contribuíram para a formulação de novas representações artísticas do corpo, nas quais se articula o inarticulável, isto é, esse "outro de si" que a consciência oculta e distorce. Como sabido, a invenção psicanalítica do regime do inconsciente sugere a desqualificação da concepção cartesiana de sujeito do conhecimento, – validada pela máxima *Cogito ergo Sum* – refutando a pretensa unicidade do sujeito no que diz respeito à racionalidade e à consciência. Tal colocação implica também a indicação de uma clivagem entre a enunciação do pensamento e a impossibilidade de articulação do material inconsciente: "O sujeito do enunciado não é aquele que nos revela o sujeito da enunciação, mas aquele que produz o desconhecimento deste último. Dito de outra maneira: o *cogito* não é o lugar da verdade do sujeito, mas o lugar do seu desconhecimento." (GARCIA-ROZA, 1985, p. 23).

A afirmação de que as narrativas dos dois autores identificam-se pela ênfase que conferem às manifestações da *psique* não significa posicionar o tratamento psicológico das figuras de ficção como uma novidade pós-freudiana, visto que diversas produções literárias oriundas de contextos pregressos, notadamente no período do Romantismo, exploraram os meandros da alma humana. No terreno do insólito ficcional, podemos citar diversos exemplos que ilustram a rica gama de narrativas centradas na tematização de conflitos psíquicos, de impulsos enigmáticos ou de acontecimentos cuja ambiguidade reside na impossibilidade por parte do leitor de determinar se derivam do mundo externo ou da imaginação dos personagens. Contudo, não obstante a constatação de uma ampla linhagem de produções

literárias que, anteriores ao surgimento da psicanálise, voltam-se à exploração do "mundo interno", o tratamento psicológico das figuras de ficção nas obras de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain apresenta particularidades que as diferencia, visto que, dialogando estreitamente com a virada epistemológica empreendida pela psicanálise, baseia-se na formulação de uma estética da subjetividade vinculada ao inconsciente freudiano. Tendo em vista a necessidade de elucidar os pontos de contato entre a literatura e a psicanálise de modo a compreender as especificidades das figurações insólitas nos textos em questão, analisaremos como tais expressões ficcionais exploram de modo inédito a interioridade dos personagens, ultrapassando a concepção de sujeito que, inaugurada pelas reflexões de René Descartes, ainda associava a subjetividade à consciência.

Tais inflexões analíticas não direcionam nosso trajeto rumo à elaboração de uma leitura psicologizante de nosso *corpus* ficcional – chave interpretativa que consideramos problemática, na medida em que reduz as especificidades da arte literária à elaboração de uma psicologia autoral, que serviria à confirmação das premissas psicanalíticas. Distanciando-nos desse viés interpretativo, pretendemos realizar uma pesquisa fundamentada em critérios literários. Não se trata de aplicar os conceitos de Freud à interpretação de textos ficcionais – perspectiva que os posicionaria à luz de um quadro conceitual que lhes é exterior – mas de refletir sobre o impacto dos postulados psicanalíticos no fazer literário do século XX. Neste sentido, o discurso psicanalítico não aparecerá aqui como suporte interpretativo, apto a descortinar as motivações psicológicas dos escritores, mas como um universo conceitual que, embora distante do escopo teórico próprio à teoria da literatura, foi transposto e reatualizado em âmbito estético, contribuindo para a fomentação de novas figurações do insólito. Examinaremos como a caracterização da dimensão corpórea das figuras ficcionais que constituem nosso objeto de estudo apresentam especificidades que nos permitem verificar pontos de contato com as descobertas psicanalíticas sobre a dimensão inconsciente da *psique*, a origem dos sonhos, assim como com o conceito freudiano de "pulsão", centrado nos elos entre corpo e psiquismo, sexualidade e inconsciente, vida e morte.

Nas narrativas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain, as estratégias de inscrição textual do corpo configuram-no como uma imagem polissêmica e elevam-no à posição de principal ponto articulador das camadas de sentido a serem atualizadas pelo leitor. Nos dois casos, a dimensão física, ao se abrir para a realidade que a circunda, torna-se transitória, fluida; mas aquilo que perde em fixidez, ganha em profundidade, ao transformar-se no espaço de múltiplas deflagrações de sentido. Ainda que o corpo materialize a dimensão psíquica dos personagens, expressando as forças internas que escapam ao domínio da

consciência, ele também assume a função de projetar uma lógica supraindividual, conforme a qual os personagens integram-se aos fenômenos e acontecimentos que ambientam o universo ficcional. Analisaremos tal aspecto no terceiro capítulo, à luz do conceito de "grotesco", fundamental à compreensão das técnicas de figuração ficcional e das significações conferidas à iconografia do corpo na obra dos dois autores. Valendo-nos de textos seminais de Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, examinaremos como os artifícios que orientam a configuração de tais corporalidades se situam no terreno do grotesco – fenômeno estético caracterizado pela elaboração de representações visuais que se opõem à individualidade das formas e aos princípios da harmonia e da proporção.

1 **RECONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO NA LITERATURA NOVECENTISTA FRANCESA**

Atualmente, a crítica especializada vem empregando o vocábulo "insólito" como categoria analítica apropriada à investigação de uma vasta gama de produções literárias, surgidas em diferentes horizontes culturais e estéticos, compreendendo-a como uma marca textual presente na estrutura narrativa de diferentes gêneros cognatos, como o Maravilhoso, o Fantástico, o Estranho e o Realismo Maravilhoso, entre outros:

> variáveis entre si por suas singularidades, esses gêneros ou subgêneros se agrupariam a partir da irrupção do insólito, comum a todos eles. Essa manifestação se dá, em cada um desses conjuntos ou subconjuntos, com diferenças peculiares, mas, em todos eles, funciona como marca distintiva de sua construção, emprestando-lhes certa similaridade apropriada e dando forma ao todo. (GARCÍA, 2012, p. 15)

A despeito da "disparidade de ocorrências do termo, com variações conceituais inevitáveis e, por vezes, quase inconciliáveis" (GARCÍA, 2012, p. 15), as pesquisas voltadas ao "insólito ficcional" partilham a tendência a não se restringir ao exame de motivos sobrenaturais, mas a frisar sobretudo as relações pragmáticas que organizam a estrutura textual de modo a produzir um efeito de leitura diferenciado, como a hesitação, o horror, o encantamento ou a inquietação. O enfoque conferido aos pactos de leitura por parte dos pesquisadores é perceptível nas seguintes definições: "trata-se do insólito, carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *in*verossímil, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, *in*audito, *in*usitado, *in*formal..." (COVIZZI, 1978, p. 26); "como experiência inesperada superposta à rotina do hábito, como instante de espanto, como ponto de interrogação sem resposta imediata." (OLINTO, 2012, p. 41); "a força e o vigor do *insólito* está em quebrar os valores dominantes, em por em questão um certo *mundo*." (CASTRO, 2008, p. 28).

Como busquei salientar anteriormente, o termo "insólito" é empregado

> como um conceito "guarda-chuva", para se referir a um conjunto de obras literárias cujas situações narradas ultrapassam os limites do possível, colocando o leitor diante de uma conjuntura inadmissível à vida real. A inserção de elementos insólitos pode ser efetuada de modos diversos, a partir de procedimentos textuais que ou os tonalizam como absurdos, ou os naturalizam, o que deflagra diferentes efeitos de leitura. A partir da análise dessas especificidades, os teóricos delimitam as fronteiras do fantástico, do realismo-maravilhoso, do estranho, dentre outras modalidades literárias. (WEBER, 2015, p. 9)

No presente capítulo, pretendemos analisar as poéticas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain relacionando-as aos procedimentos formais que orientam a inserção do elemento sobrenatural em diferentes vertentes do insólito ficcional, uma vez que o

exame dos sentidos atrelados às imagens corporais na prosa dos dois autores requer que, em um primeiro momento, identifiquemos as estratégias envolvidas na arquitetura e incorporação de tais figuras metamórficas. Inicialmente, efetuaremos uma apresentação preliminar de nosso *corpus* ficcional. Em seguida, investigaremos, de maneira ampla, diversos componentes que julgamos essenciais à compreensão textual, tais como as estratégias de composição das figuras de ficção, o contexto enunciativo, as construções de espacialidades insólitas, assim como os protocolos interpretativos que orientam as expectativas do leitor. Tais componentes serão abordados a partir da observação de relações transtextuais, especialmente no que diz respeito à arquitextualidade, isto é, "o conjunto das categorias gerais ou transcendentes – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular" (GENETTE, 2006, p. 7). Considerando que a poética dos dois autores apresenta características procedurais que se inscrevem em um longo passado literário, salientaremos as relações arquitextuais que suas obras articulam com categorias genéricas, reconhecidas e empregadas pela literatura crítica – especialmente com a gama de conceitos pertencentes ao terreno do insólito ficcional, como "fantástico", "maravilhoso" e "realismo maravilhoso".

1.1 **Iconografia de corpos insólitos na literatura de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain**

No conto *Le Pain Rouge* de André Pieyre de Mandiargues, publicado em 1951 na coletânea de contos *Soleil des Loups*, o protagonista é um observador: interessa-se em contemplar os detalhes inesperados que se ocultam por detrás dos cenários ordinários do dia a dia; interrompe seu caminho e, virando uma folha ou espiando o que se esconde sob uma pedra, observa como cada aspecto do mundo é permeado por uma variedade insuspeita de seres, que passam despercebidos pelo olhar da maioria dos homens.

Desde o início do conto, a caracterização de tal figura ficcional introduz implicitamente questões que aproximam o autor das contestações que deram origem ao surrealismo; dentre elas, uma crítica à restrição da experiência perceptiva do homem moderno, cujo olhar opaco é insensível aos extraordinários detalhes que compõem o mundo.

Tudo se inicia quando o protagonista acorda em um quarto de hotel, após ter mantido relações sexuais com uma mulher que havia conhecido na noite anterior. Ao acordar, observa o quarto ao redor. Com um olhar que busca perscrutar minuciosamente o seu entorno, passa a

examinar um resto de pão deixado na noite anterior na gaveta do quarto. Chama-lhe a atenção o fato de que o pão mudara de cor, emanando uma luz avermelhada. Intrigado, pousa o pedaço de pão na cama para observá-lo de perto e logo nota uma dezena de pequenas pulgas que caminham em bando pela superfície do objeto. Ao aproximar seu dedo e matar um dos insetos, sente a dor de uma leve picada; em seguida, sua vista se embaralha e o cenário ao redor perde sua nitidez. Quando volta a si, nota que havia diminuído, ganhando as proporções do inseto que matara pouco antes.

A partir da miniaturização do corpo, o personagem adquire uma nova percepção da realidade, que desfamiliariza e magnifica o espaço ficcional. Sua metamorfose proporciona uma ampliação do olhar, de modo que os objetos corriqueiros que compunham o cenário no início do conto se transformam em vastas paisagens insólitas: a cama se torna um vasto prado escarpado pelas dobras do lençol e um pedaço de pão velho se converte em uma área montanhosa repleta de grotas, cuja "couleur fabuleuse et le rayonnement écarlate qui l'auréolait magnifiquement faisaient rêver aussi à un météore inconnu surgi dans la nuit boréale." (MANDIARGUES, 1951, p. 90).

Sem manifestar surpresa ou temor com sua súbita metamorfose, o protagonista, tomado pela curiosidade de explorar os recantos extraordinários aos quais ganhara acesso, adentra, completamente nu, o pedaço de pão. No espaço labiríntico do objeto, atravessa uma infinidade de túneis e cavernas, ambientes que parecem simbolizar as cavidades do corpo feminino: a utilização de termos como "grota", "orifício", "cavidade", "fenda" insinuam o teor erótico das experiências insólitas vivenciadas pelo protagonista, característica que irá intensificar-se durante o desenrolar da narrativa, atingindo seu ponto culminante no final do conto.

No interior do pão, o personagem presencia cenas extravagantes. Em uma das inúmeras cavernas do local, vê uma mulher hindu que gesticula declamando cânticos com uma voz gutural, enquanto três homens assistem ao espetáculo em um "état de voluptueuse extase" (MANDIARGUES, 1951, p. 97). Em outra caverna, encontra homens corpulentos reunidos em um círculo, assistindo a uma luta entre uma lagartixa e um sapo. Por fim, chega em uma caverna em que cada canto “contenait un homme couvert d’abeilles des pieds jusqu’au menton” (MANDIARGUES, 1951, p. 100). Embora tal situação soe perigosa, “le visage de tous les patients était marqué d’une jouissance aiguë” (MANDIARGUES, 1951, p. 100). Sem se assustar com a cena, o personagem se deixa envolver pelas abelhas e experimenta o ápice do prazer: “je perçus à mon tour, sur chaque pouce de mon épiderme, la

caresse de l'essaim, je me découvris au sommet d'une volupté si haute que jamais je n'aurais supposé pouvoir y atteindre sans mourir" (MANDIARGUES, 1951, p. 101).

Em sua travessia, o personagem percorre uma espacialidade insólita que irradiava "un éclat aussi violent [...] que si tout ce labyrinthe eût été creusé dans une matière incandescente" (MANDIARGUES, 1951, p. 97). O trajeto luminoso percorrido pelo personagem assemelha-se a uma jornada de descobrimento, como se realizasse uma incursão subterrânea pelo inconsciente, deixando-se levar pelas imagens fulgurantes que surgem diante de seus olhos, iluminando os caminhos de fruição dos desejos. Convém aqui recordar o belo trecho em que André Breton refere-se às imagens que, dos abismos do inconsciente, revelam-se ao homem com tamanha potência que este

> prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs* [...] (BRETON, 1972, p. 52)

O tema da metamorfose sempre esteve presente nas narrativas do insólito ficcional e foi vastamente explorado pela literatura fantástica. Contudo, tal temática apresentava uma função diferenciada, sendo articulada de modo a produzir uma ruptura na lógica interna da narrativa. Na modalidade fantástica, a transformação da dimensão física dos personagens caracteriza-se como uma experiência paradoxal, que provoca uma ruptura na ordem natural que rege o universo ficcional. Um bom exemplo é o livro *A Metamorfose* de Franz Kafka, narrativa em que o protagonista se transforma em um inseto, experiência desestabilizadora, que irá levá-lo à morte. De maneira distinta, no conto de Mandiargues, o processo metamórfico representa uma via de abertura a vivências extraordinárias.

Outro conto no qual a metamorfose do corpo possibilita a experimentação de novos prazeres é *Le Diamant*, publicado em 1959 na coletânea de contos *Feu de Braise*. O conto narra as experiências insólitas que acometem Sarah Mose, filha de um lapidário que, desde pequena, sente-se profundamente atraída pela aura misteriosa que parece emanar das pedras preciosas, como se seu corpo fosse composto pela mesma matéria fria e mineral das pedras: "elle se jugeait froide, se glorifiait de telle froideur; et elle s'était promis de vivre parmi les pierres seulement" (MANDIARGUES, 1959, p. 156).

Um dia, seu pai lhe menciona que havia adquirido um belo e raro diamante cor de púrpura e pergunta se gostaria de examiná-lo. Antes de aproximar-se da pedra, Sarah inicia o que considera um ritual de purificação do corpo: no primeiro raiar do sol, se levanta e se banha demoradamente, com um cuidado especial pela limpeza das partes íntimas. Após o banho, a personagem se dirige ao cômodo mais reservado da casa, no qual se encontram todos

os instrumentos de trabalho do pai, e se despe completamente, para que a pedra entre em contato apenas com sua pele nua, detalhe que sugere uma relação misteriosa entre o corpo da personagem e a pedra preciosa. Por fim, passa a observar o objeto com uma lupa.

Ao buscar uma posição que lhe permita examinar detalhadamente o diamante, Sarah deita-se na mesa de trabalho, porém logo perde o equilíbrio e tropeça. Em decorrência da queda, perde a consciência e, ao voltar a si, vê-se enclausurada em um ambiente desconhecido, cujas paredes formam as faces de um poliedro transparente. Após a surpresa inicial, constata que caíra dentro do diamante.

De maneira similar ao observado no conto *Le Pain Rouge*, ocorre uma miniaturização do corpo da personagem, experiência que propicia uma ampliação de seu olhar, que agora tem livre acesso às profundezas do objeto precioso. Ao alargar a percepção da protagonista, a narrativa introduz o leitor em uma nova realidade ficcional. Do interior do diamante, Sarah observa o ambiente do quarto como se se tratasse de uma paisagem insólita. Os objetos de uso cotidiano dispostos sobre a mesa de trabalho perdem sua identidade original e passam a compor arquiteturas irreais. A lupa passa a figurar na cena como uma máquina de usina, o cubo usado para apoiar o diamante ganha ares de túmulo muçulmano e a mesa de ébano se transforma em um vasto deserto, que se estende até o perder da vista.

Esse novo espaço ficcional será o local do encontro sexual. A personagem, nua no espaço fechado do diamante, vê nascer, de um raio solar que atravessa a pedra, uma figura masculina “dont le corps, tout nu comme le sien, avait une beauté suprême, mais dont la tête ressemblait à celle d’un lion. Sa peau, très lisse, était d’un rouge ardent; sa grande crinière brillait avec un éclat doré que le regard tolérait à peine” (MANDIARGUES, 1959, p. 173).

Após a metamorfose, ocorre uma inversão na relação entre "sujeito" e "objeto": Sarah, que manuseava o diamante com o intuito de categorizá-lo e constatar seu valor, é incorporada a ele e se transforma no objeto a ser observado. Como se seu corpo fosse um objeto de fetiche, destinado à satisfação sexual masculina, a protagonista é perseguida pelo homem-leão no interior da pedra. Após resistir vigorosamente a seus ataques, o ser híbrido explica à protagonista que

> elle n’était entrée dans la grande pierre que pour s’unir avec lui, car d'une vierge de la race des prophètes et d'un homme à la crinière de lion, issu d'un rayon de soleil et rouge comme le feu de par son origine, naîtrait, dans le proche avenir, un rejeton à l'esprit souverain (MANDIARGUES, 1959, p. 176)

Após tal observação, a personagem mantém relações sexuais com o ser híbrido e, ao sair do diamante, confirma que está grávida.

As imagens do corpo supracitadas integram harmoniosamente a realidade ficcional, o que as coloca em consonância com o protocolo estético próprio do surrealismo de criar imagens poéticas que diluíssem as relações antitéticas que fundamentam nossa concepção da realidade. Tal aspecto se encontra presente também nos romances de Sylvie Germain, nos quais presenciaremos uma ampliação das conexões entre realidade e irrealidade, a tal ponto que os corpos insólitos transpõem o mundo surrealista dos sonhos e ingressam no universo do leitor.

No ensaio *Les Personnages*, Sylvie Germain define a construção de suas figuras de ficção fazendo alusão às modificações do corpo realizadas pelas sociedades primitivas. Segundo a autora, nestas, "chaque corps offre à lire sa peau nue, calligraphiée [...] lisibles ses lois, ses valeurs, sa conception du monde" (GERMAIN, 2004, p. 53). Buscando recuperar, em suas narrativas, a potencialidade discursiva do corpo, a autora criou personagens cuja dimensão física se caracteriza como uma encarnação das palavras. Assim como os povos primitivos, os personagens de seus romances oferecem sua pele à leitura, como se fosse um pergaminho, e convidam o leitor a interpretar seus hieróglifos, traços que denotam seu passado. Esses corpos-linguagem, que fornecem um testemunho da trajetória de cada personagem, ganham formas inesperadas e se veem em constante transformação, de acordo com as novas inscrições da memória.

Segundo Michel Foucault, o corpo do sujeito é a "superfície de inscrição dos acontecimentos", assim como o "lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial) [...]" (2009, p. 22). Sua reflexão, que questiona a noção de sujeito como unidade autônoma, historicizando o seu corpo, faz-se presente na construção dos personagens germainianos. É o que podemos observar no primeiro romance da autora, *Le Livre des Nuits*, publicado em 1985, no qual os personagens são acometidos por reações fisiológicas insólitas, que expressam os efeitos dolorosos dos episódios históricos que demarcam suas vivências.

O livro narra a trajetória de diferentes gerações da família Péniel, desde a Guerra Franco-Prussiana até o fim da 2ª Guerra Mundial. No início, Vitalie, seu esposo e o filho Théodore-Faustin vivem um dia a dia pacífico, trabalhando nas águas do rio para custear o sustento da família. Contudo, o núcleo familiar vê-se desestabilizado quando o filho do casal é convocado para a Guerra Franco-Prussiana.

Durante o combate, o personagem é atingido no rosto pela espada de um soldado das forças adversárias e, após se recuperar de seu ferimento, é enviado novamente para casa. Porém, os traumas de guerra desintegram por completo o caráter bondoso do jovem Théodore-Faustin, transformando-o em um homem de personalidade fragmentada:

> La cicatrice qui zigzaguait en travers de sa face semblait correspondre à une blessure bien plus profonde qui avait dû trancher son être de bout en bout, et maintenant il était deux en un. D'un côté Théodore et de l'autre Faustin, sans plus de trait d'union. (GERMAIN, 1985, p. 48)

Sua esposa Noémie encontra-se grávida do terceiro filho quando o marido é convocado. Durante o longo período em que Théodore-Faustin permanece nos campos de batalha, Noémie não dá à luz, mas conserva-se deitada na cama, inerte e completamente alheia ao ambiente que a rodeia. Quando Théodore-Faustin retorna ao lar, com o rosto completamente desfigurado, Noémie entra imediatamente em trabalho de parto. No entanto, dá à luz não um recém-nascido, mas uma pequena estátua de sal, que se estilhaça ao cair no chão. Frente ao contexto violento da guerra, o parto da personagem se torna infértil, pela impossibilidade de se conceber uma nova vida em um mundo banhado pelo sangue das vítimas de guerra. Após o episódio, Noémie começa a apodrecer, antes mesmo que a morte a leve.

Outro exemplo significativo das reações corpóreas que permeiam o romance diz respeito ao personagem Deux-Frères. Tudo se inicia quando os irmãos gêmeos Augustin e Mathurin, filhos de Nuit-d'Or, são convocados para a 1ª Guerra Mundial. Durante o conflito, um deles morre em consequência de uma explosão. Incapaz de conceber a morte do irmão, o sobrevivente incorpora-o fisicamente, de modo a mantê-lo em vida, e se transforma em um homem gigantesco.

Enquanto *Le Livre des Nuits* narra os efeitos das guerras nas sucessivas gerações da família Péniel, a partir de uma narrativa de longa duração, o romance *Nuit-d'Ambre* narra como os ecos da memória familiar reverberam no personagem Charles-Victor, cognominado Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, descendente da família Péniel nascido no pós-guerra.

O livro se inicia com o grito de Pauline, mãe de Charles-Victor, diante do corpo inerte de seu filho Petit-Tambour, morto acidentalmente por caçadores enquanto brincava na floresta. O eco desse grito materno adentra "sa chair pour y plonger racines" (GERMAIN, 1987, p. 19) no corpo do filho mais novo, Charles-Victor, e se apodera de sua infância, de tal forma que "ses cinq ans devenus soundain plus lourds qu'un cent d'années" (GERMAIN, 1987, p. 24).

Pauline foge para a floresta, carregando nos braços o corpo do filho morto. Encostada no tronco de uma árvore, a mulher "semblait faire corps avec le pin, se fondre dans son tronc, se nouer à ses racines" (GERMAIN, 1987, p. 25), como se almejasse transfigurar-se no pinheiro para fundir-se ao corpo do menino em decomposição. Posteriormente, durante o enterro da criança, tal árvore arranca suas raízes do solo e caminha pesadamente até a tumba,

onde ela “plongea ses racines pour reprendre séjour” (GERMAIN, 1987, p. 33), para proteger a criança das trevas da morte. E é alimentando-se dos frutos vermelhos de tal árvore, nascidos do corpo do filho, que Pauline dá fim a sua vida.

Seu marido Baptiste, incapaz de vivenciar o luto pela morte de sua esposa, se metamorfoseia no objeto amoroso perdido. Assim como vimos no caso de Deux-Frères que, no livro anterior, incorpora fisicamente o irmão falecido, Baptiste recusa a morte de sua esposa, interiorizando-a. Mas, enquanto Deux-Frères absorve o corpo do irmão e se transforma em um gigante, Baptiste corporifica a perda da esposa e se apaga progressivamente. Seu sexo se volta para dentro do corpo, sua língua se fragmenta, seus olhos afundam para dentro das órbitas e seus músculos desaparecem. Por fim, seu corpo dissolve-se completamente: “Il devenait la disparition de Pauline. [...] Il pénétrait l’absence de Pauline, il se glissait dans la disparition. Le vide lui atteignit le cœur, alors ce dernier muscle de son corps s’effondra à son tour” (GERMAIN, 1987, p. 134).

Abandonado por todos, o menino Charles-Victor passa o resto de sua infância caminhando solitariamente pelos vestígios deixados pela última guerra. Assim que completa a maioridade, decide abandonar o vilarejo, para fugir dos ecos do passado, e se muda para Paris, onde conhece Roselyn, um jovem que fora morar em Paris após a morte de seus pais. Charles-Victor é atormentado pelos relatos de Roselyn sobre sua infância solitária, que reavivam violentamente os conflitos de sua memória. Buscando calar as lembranças amargas de sua infância, ressuscitadas pela presença do rapaz, Charles-Victor planeja com detalhes o assassinato do jovem e mata-o cruelmente, gritando: “Libère-moi de ma mémoire, libère-moi de mon passé!” (GERMAIN, 1987, p. 288). Contudo, o assassinato apenas intensifica a agitação interna do personagem. Atormentado pela gravidade do ato que cometera, Charles-Victor decide retornar ao vilarejo de sua infância.

A redenção do protagonista só será possível graças a uma metamorfose do corpo. Em um entardecer, ao caminhar a esmo pela floresta, Charles-Victor encontra um homem desconhecido, com quem inicia uma luta corpo a corpo, que dura a noite inteira. Durante a luta, o personagem, que sempre existira na solidão de um corpo fechado para o resto do mundo, “ne parvenait plus à éprouver les limites de son propre corps, il se confondait avec le corps de l’autre” (GERMAIN, 1987, p. 402).

Após vencer a disputa, o homem misterioso lhe beija os olhos e Charles-Victor passa a enxergar em preto e branco. A incapacidade de distinguir as cores permite que o personagem enxergue o mundo por outro ângulo. Ultrapassando os limites do visível, seu olhar monocromático “transformait le monde et les êtres autour de lui [...] découvrant en eux,

précisément, la part du vide, la densité des zones d'ombre, qu'il n'avait su voir autrefois" (GERMAIN, 1987, p. 404). Profundamente marcado por essa sensação, o personagem interrompe seu movimento perpétuo de fuga, reconcilia-se com seu passado e passa a viver em comunhão com sua terra natal.

Outro exemplo significativo de escrita do corpo na obra literária de Sylvie Germain é o romance *La Pleurante des Rues de Prague*, publicado em 1992. O texto narra as aparições de uma mulher gigantesca, que caminha pelas ruas de Praga, disseminando imagens de pessoas que perderam suas vidas durante as guerras mundiais. Em toda sua riqueza de imagens poéticas, o livro se configura como uma epopeia de vozes brotadas do corpo imaterial e gigantesco da personagem:

> aucun sang n'irriguait son corps évanescent, elle était un être inachevé, infiniment miséreux et pleurant. […] Mais cette Immatérielle n'était en rien une hallucination; elle était une vision provenant de quelque mystérieuse condensation de larmes et de douleurs émanées d'hommes et de femmes, et d'enfants également, pris dans les rets du malheur. (GERMAIN, 1992, p. 34-35)

Podemos notar, em tal narrativa, a ideia que impulsiona a escrita de Sylvie Germain em muitos de seus romances: exprimir, através de imagens do corpo, experiências inenarráveis. A partir de uma corporificação da memória histórica, a autora poetiza toda a dimensão humana e dolorosa dos eventos que compuseram a história do Ocidente. Através de uma encarnação das palavras, seu romance traz à tona corpos desaparecidos nos conflitos do século XX: homens, mulheres e crianças se materializam em imagens poéticas e readquirem a voz que lhes foi roubada.

Na obra dos dois autores, o corpo se configura como matéria sensível, que adquire sempre novas silhuetas, dentro de um universo ficcional multifacetado, que admite a coexistência entre as esferas do real e do irreal. Como vimos, no universo ficcional mandiarguiano, essas composições insólitas do corpo tiveram o propósito de evocar experiências eróticas; as metamorfoses transportam os personagens ao êxtase, permitindo que realizem seus desejos mais íntimos e estabeleçam um novo contato com o mundo. A transformação dos corpos contesta e alarga os limites impostos ao homem, a partir da conquista de outros espaços de atuação do inconsciente e do desejo livre de interditos.

Nos romances de Sylvie Germain, as imagens do corpo também representam uma valorização das experiências sensíveis dos personagens, característica que nesse caso ganha um viés histórico. Seus livros focalizam as experiências particulares de homens e mulheres em consonância com o contexto histórico em que estão inseridos, e expressam, através das metamorfoses do corpo, seus medos e traumas diante da dureza da existência, fornecendo um testemunho carnal de seus sofrimentos.

Tais textos atribuem à dimensão física um novo papel dentro da realidade ficcional: o corpo deixa de ser apenas uma imagem a ser contemplada e se torna elemento dinâmico que comunica as vivências e os desejos dos personagens. Nesse sentido, o corpo se vê dotado de uma nova tessitura: não é caracterizado como um mero invólucro dos personagens, mas se constitui como uma expressão imagética de suas experiências singulares.

1.2 **Procedimentos de incorporação do insólito**

A seguir, pretendemos examinar os pontos de contato entre a obra dos dois autores no que diz respeito aos procedimentos formais que possibilitam a inserção do elemento insólito em âmbito ficcional. Como verificaremos, em suas produções literárias, as figurações insólitas são naturalizadas como parte integrante do universo ficcional. Isso se dá a partir de uma ampliação da concepção de realidade dentro de tais narrativas, que permite uma junção de elementos contrários como parte de uma mesma imagem do mundo. Para que possamos alcançar uma compreensão mais abrangente das lógicas de figuração presentes na produção literária dos dois autores, devemos ter em vista que o personagem insólito não se instaura no universo ficcional como uma instância fixa e autônoma, que projeta por si só efeitos de leitura, mas os produz na medida em que se relaciona intimamente com diversos processos de estruturação ficcional.

Tendo isso em vista, buscaremos identificar o estatuto das imagens insólitas do corpo dentro da lógica narrativa a partir de um prisma analítico amplo, que saliente os seguintes elementos textuais: os protocolos de leitura que guiam o leitor-modelo e instituem as competências necessárias a fim que coopere com a atualização do texto; a instauração da voz narrativa – instância que intermedeia a relação entre emissor e receptor e instaura uma coerência interna que vincula as dimensões do real e do irreal, dissolvendo a dualidade conflituosa que as colocaria em lados opostos –, assim como a configuração das espacialidades ficcionais, que não representam um mero pano de fundo do enredo, mas atuam na deflagração de efeitos insólitos.

A fim de realizarmos tal análise, é imprescindível também que adotemos uma perspectiva comparada, que saliente as especificidades formais de nosso *corpus*, distinguindo-as daquelas próprias a outras vertentes do insólito ficcional. Tendo isso em vista, observaremos os procedimentos textuais presentes nos textos dos dois autores à luz de

categorias que, oriundas de um importante legado literário, afiguram-se relevantes para os estudos dedicados ao insólito ficcional, tais como as de fantástico, maravilhoso e realismo maravilhoso – terminologia amplamente adotada pela crítica literária especializada.

1.2.1 O maravilhoso surrealista na obra de André Pieyre de Mandiargues

Nos contos de André Pieyre Mandiargues, a metamorfose não representa uma situação angustiante ou paradoxal, mas possibilita que os personagens ultrapassem as fronteiras de seu corpo e estabeleçam um novo contato com o exterior, não mais regulado pelos códigos que determinam sua maneira de enxergar o mundo. Uma das características mais interessantes de suas narrativas é o modo como a tematização da metamorfose provoca uma relativização do real que, através da alteração da percepção dos personagens, vê-se destituída de seu caráter pretensamente unívoco e ordenado. A transformação dos personagens provoca uma ampliação de sua escala ótica, o que lhes permite desvelar a multiplicidade do real e penetrar universos ocultos. Nesse sentido, o fenômeno metamórfico representa o homem que, libertando-se das amarras das categorizações do pensamento racional e das formulações analíticas que uniformizam as experiências sensoriais, adquire a liberdade de construir sua própria concepção de mundo. Esse jogo visual, que amplia o alcance dos personagens e desfamiliariza as formas, simboliza um trajeto de superação da realidade empírica e de aproximação do "eu" com o âmago genuíno da existência.

Importantes nomes da literatura fantástica francesa como Gérard de Nerval, Charles Nodier e Guy de Maupassant também exploraram a questão da percepção da realidade, posicionando-se criticamente à ordem racional que rege e restringe as experiências perceptivas e sensoriais do sujeito. Podemos afirmar, sem desconsiderar as particularidades que caracterizam a obra de cada um desses autores, que seus textos fantásticos introduzem mecanismos textuais que produzem uma desordem nos limites entre "realidade" e "percepção", "objetivo" e "subjetivo", de maneira que "o mundo exterior deixa de ser uma realidade plena para transformar-se em outra realidade, que se constitui no interior do sujeito, irradiando-se para o exterior sem demarcar contornos precisos" (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). Esse expoente literário, surgido no cenário francês em meados de 1830, carrega como um de seus motivos centrais aquilo que Tzvetan Todorov designa como "temas do eu" ou "temas do olhar" (2008, p. 128), nos quais as fronteiras entre o observador e o objeto se dissolvem, a

temporalidade é suspensa e o espaço ficcional figura como produto da subjetividade, aspectos que põem em questão as leis de organização da realidade empírica.

Contudo, enquanto na literatura surrealista de Mandiargues tematiza-se a enriquecedora experiência proporcionada pela ampliação perceptiva, no caso da literatura fantástica, o apagamento progressivo das fronteiras entre interior e exterior desnorteia a percepção dos personagens e lhes provoca um efeito desconcertante, em consequência da impossibilidade de assimilação e significação dos fenômenos observados.

Um bom exemplo dessa problemática da percepção é o conto *Le Horla* de Guy de Maupassant. Nele, um homem narra como a normalidade de sua vida é interrompida por situações inexplicáveis que, aos poucos, o fazem acreditar que está sendo perseguido por um ser invisível. A partir de uma narração em 1ª pessoa, o personagem relata seu desespero diante da impossibilidade de explicar os fenômenos que o atormentam e tece reflexões sobre a limitação da percepção, incapaz de perscrutar a realidade e acessar seus mistérios:

> Comme il est profond le mystère de l'Invisible! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, [ni] avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit ni le trop grand, ni le trop près ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile ni les habitants d'une goutte d'eau. (MAUPASSANT, 2004, p. 767)

O personagem cogita a existência de uma dimensão irreal que se oculta por detrás da aparente normalidade do mundo, o que representaria uma transgressão fundamental das certezas que fundamentam sua percepção; no entanto, vê-se impossibilitado de confirmar a origem dos fenômenos que desfamiliarizam seu cotidiano, o que acaba por levá-lo à loucura.

Um dos procedimentos narrativos utilizados pela modalidade fantástica é o estabelecimento de uma antinomia entre as instâncias do "real" e do "irreal", introduzida no texto a partir de uma "passagem de limite e de fronteira [...] da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador" (CESERANI, 2006, p. 73). A narrativa fantástica se baseia em um jogo de contrários que hierarquiza e desnivela as esferas do "real" e do "irreal". O fantástico não ultrapassa o limite de tais fronteiras, mas posiciona o personagem no espaço fronteiriço no qual o conflito entre os planos de realidade se instaura, afrontando-o com a perspectiva perturbadora de um "outro lado" não confirmado.

Roger Bozzetto, outro importante teórico da literatura fantástica, definiu-a como um gênero dinâmico, híbrido, cuja evolução se associa ao íntimo diálogo que estabelece com inovações científicas e técnicas "pour donner figure à des fantasmes venus du fond des âges, et dont les domaines neufs ainsi conquis par la science rajeunissent les contours flous." (2005, p. 25). O autor refuta a definição restrita do gênero fantástico, empregada pela denominada "escola francesa" – na qual inclui os nomes de Gérard de Nodier, Tzvetan Todorov, Roger

Caillois, dentre outros – que, segundo ele, restringiu o efeito fantástico à hesitação do leitor implícito. De acordo com Bozzetto, tal posicionamento teórico "apresenta como inconveniente a redução dos efeitos de fantástico aos efeitos de ambiguidade [...] isso oculta toda uma faixa desses textos, que se apresentam como subversivos por meio do bizarro do cômico ou do grotesco" (2005, p. 28)[1].

Buscando ampliar a classificação proposta por Tzvetan Todorov, Bozzetto incluiu no patamar da literatura fantástica textos nos quais a inserção do elemento insólito não instaura a hesitação na percepção do leitor. A título de exemplo, o teórico cita os contos de André Pieyre de Mandiargues, posicionando-os junto a textos de Franz Kafka e Tomaso Landolfi. Como exemplo paradigmático da diversidade que caracteriza as expressões do fantástico, o teórico cita *A Metamorfose* de Franz Kafka, no qual a ocorrência do fenômeno insólito não é posta em questão pelos personagens, mas é tratada como uma situação meramente incômoda. Face à ausência de reação por parte dos personagens, o leitor não hesita acerca da veracidade do fenômeno narrado, mas apenas se espanta diante de sua banalização.

Ao discorrer sobre os elementos formais e temáticos pertencentes à obra de André Pieyre de Mandiargues, o teórico fornece-nos informações relevantes. Uma delas diz respeito às formas do grotesco que permeiam as narrativas do autor – campo temático cuja importância semântica será examinada no terceiro capítulo de nossa pesquisa, correlacionando-o à tessitura grotesca atribuída às figuras de ficção na obra de Sylvie Germain. Outra se refere às diferenças entre o erotismo mandiarguiano e a concepção idealizada de amor preconizada pelo surrealismo bretoniano – característica que abordaremos no segundo capítulo de nossa exposição, ao examinarmos a dimensão psíquica implícita à iconografia de corpos metamórficos.

Contudo, não obstante nossa concordância com tais observações, essenciais ao desenvolvimento da presente tese, nosso posicionamento teórico contraria as reflexões realizadas por Bozzetto com relação ao teor fantástico que o teórico atribui às narrativas mandiarguianas. Em nosso ponto de vista, tal designação apresenta imprecisões; nota-se, por exemplo, um confuso amálgama de categorias na alegação de que os textos do autor constituem um "melting pot do grotesco e do maravilhoso que talvez componha aquilo que

[1] As traduções dos textos teóricos que não foram publicados no Brasil foram feitas por nós. Citaremos sempre o texto original em nota de rodapé: "présente l'inconvénient de réduire les effets de fantastique aux effets d'ambiguité [...] cela occulte tout un pan de ces textes, qui se présentent comme subversifs par le biais du bizarre du comique ou do grotesque"

podemos assinalar como exemplo de fantástico surrealista." (BOZZETTO, 2005, p. 31)[2]. De fato, deve-se considerar o fantástico como um gênero dinâmico, cujo arsenal narrativo pode "cobrir um grande leque de reações: incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso" (VOLOBUEF, 2015, p. 123). Entretanto, é inegável que o fantástico persiste em produzir tais efeitos a partir de uma estruturação antitética, que estabelece uma dualidade conflituosa entre diferentes hipóteses e relativiza as instâncias do "real" e do "irreal", de modo que a presença do impossível leva à desfamiliarização do mundo cotidiano.

Tal ponto de vista também é compartilhado por Maria Cristina Batalha. A teórica salienta que "o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica" (2012a, p. 19); contudo, como observa, tal modalidade literária "funda-se na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do 'natural', ou da ordem do 'sobrenatural': é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode rotular de 'fantástico'" (2012a, p. 20).

Ora, os contos de Mandiargues não apresentam tal oposição entre dimensões conflitantes, característica inerente à estrutura da ficção fantástica em sua acepção mais restrita, mas posicionam-nas no mesmo patamar de verossimilhança, fato que torna problemática a afirmação de que "os fantásticos modernos, surrealistas, ou ainda outros, tentam também figurar a dimensão original do trágico que resulta do 'impossível porém presente' em um universo sem verdadeira transcendência." (BOZZETTO, 2005, p. 31)[3]. A literatura fantástica produz seu efeito de leitura posicionando o elemento insólito sob um pano de fundo racional, de modo a caracterizá-lo como um fenômeno enigmático e insolúvel, que transgride a ordenação do real. Diferentemente, no insólito ficcional mandiarguiano, as esferas do "natural" e do "sobrenatural" se harmonizam e se fundem como partes constitutivas de um universo ficcional multifacetado.

A fim de apreciar de modo mais acurado as particularidades do insólito na obra de Mandiargues, algumas considerações sobre a estética surrealista se fazem necessárias. Na obra do autor, as imagens insólitas do corpo integram harmoniosamente a realidade ficcional, o que as coloca em consonância com o propósito surrealista de criar imagens poéticas que diluíssem as fronteiras do admitido. O propósito surrealista de anular as relações antitéticas que organizam nossa percepção da realidade exerceu grande influência na poética do autor, cujas narrativas apresentam, como procedimento narrativo, a "résolution future de ces deux

[2] "melting pot de grotesque et de merveilleux qui compose peut-être ce que l'on peut signaler comme exemple de fantastique surréaliste."
[3] "les fantastiques modernes, surréalistes, ou d'autres encore, tentent aussi de figurer la dimension originale du tragique résultant de 'l'impossible et pourtant là' dans un univers sans véritable transcendance."

états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*" (BRETON, 1972, p. 23-24). Tendo isso em vista, façamos a seguir um breve trajeto pelas veredas do movimento, de modo a explicitar algumas nuances do surrealismo com as quais Mandiargues se alinhou na composição de sua iconografia insólita do corpo.

André Breton, um dos promotores do surrealismo na arte e responsável pela formulação dos manifestos que serviram como base para os artistas do movimento, afirmou que "l'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule" (1972, p. 78). Era preciso desmantelar essa multidão, cujos hábitos, em conformidade com as convenções morais e sociais de então, representavam a manutenção de um estado perpétuo de alienação: "J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution." (BRETON, 1964, p. 71-72). Esses trechos simbolizam a atitude combativa do movimento surrealista, baseada na necessidade de contestar a subordinação do homem, – reduzido à condição de instrumento de trabalho, de guerra, de reprodução dos estágios da vida concebidos sob a lógica burguesa – assim como sua trágica renúncia à liberdade sexual: aspectos da vida moderna que revelam o profundo abismo que separa o homem de sua realidade interior.

O movimento surrealista, posicionando-se contrariamente ao descompasso absoluto entre sujeito e mundo, corpo e desejo, vida e ação, proclamou seu repúdio à automatização da percepção do homem, cuja imaginação encontrava-se adormecida em decorrência das necessidades práticas que regiam seu cotidiano. "L'homme, ce rêveur définitif" (BRETON, 1972, p. 11), encontrava-se submisso às regras de uma sociedade mecanizada, na qual a potência transformadora da imaginação representava um perigo: "Les menaces s'accumulent, on cède, on abandonne une part du terrain à conquérir. Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire" (BRETON, 1972, p. 12).

André Breton definiu o surrealismo não como um movimento estético (embora tal faceta seja inegável), mas como "le nouveau mode d'expression pure" (BRETON, 1972, p. 36), que emanciparia o homem do modo de percepção utilitário imposto pela era do capitalismo industrial e recuperaria sua imaginação. Tal revolução interior preconizava um novo uso da linguagem. Nos manifestos surrealistas, André Breton afirmava a importância de "reencontrar o segredo da linguagem [...] subtraindo-se de seu uso cada vez mais estritamente utilitário, o que seria o único meio de emancipá-la e devolver-lhe todo seu poder" (1972, p.

179). Segundo tal perspectiva, as palavras se viam amordaçadas pela espessura das significações e distinções que nelas se cristalizam. Forçados a interiorizar tal conjunto de convenções linguísticas, interpretamos o mundo através do filtro das "vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme" (BRETON, 1972, p. 76), dentre elas "l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal" (BRETON, 1972, p. 78). Como observa Eduardo Peñuela Cañizal em seu ensaio dedicado ao surrealismo,

> As palavras nos forçam a conviver com o hábito e, dessa maneira, transmutam os objetos e as pessoas que nos rodeiam em significados consuetudinários, repetidos, na manhã de cada dia, no ritual de quem toma seu cafezinho amarrado à convicção de que tal gesto se situa longe das irradiações da fantasia. (1986, p. 1)

Tal ponto de vista baseou-se na premissa de que o homem deveria emancipar-se das regras sociais que cerceavam sua experiência do mundo, a partir da recuperação do poder das palavras. Para tal, afirmou-se a necessidade de subverter o uso da linguagem, resgatando-a da lógica na qual se encontrava presa: "a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos 'sentido'" (BENJAMIN, 2012, p. 22-23). Recusando as palavras como instrumentos de enunciação do real, tal movimento buscou compor, através de experimentações artísticas não reguladas pela faculdade crítica, imagens oriundas do "onirismo", que aproximassem "éléments de la réalité de catégories si éloignées l'une de l'autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport" (BRETON, 1972, p. 185). De acordo com a lógica surrealista, "a aproximação súbita de dois objectos alheios um ao outro, dissociados um do outro pelas categorias racionais, provoca na imaginação uma centelha que nos deixa entrever uma relação, imprevista, espantosa, reveladora, entre eles." (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 201).

Fundamentando sua definição de imagem poética na transformação da identidade original de seres e objetos e na correspondência analógica de elementos heterogêneos, o surrealismo se engajou "a buscar os parentescos subterrâneos das coisas e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas" (MORAES, 2010, p. 80). A prática surrealista visava projetar imagens insólitas, que desfamiliarizassem o olhar do espectador e abolissem as relações antitéticas que organizam sua concepção de realidade, gerando assim "camadas de sentido que perturbam os significados habituais das palavras e das imagens" (CAÑIZAL, 1986, p. 7).

A supressão figurativa das antinomias é muito bem exemplificada por Cañizal em seu estudo sobre o surrealismo. Referindo-se à pintura *Cafe Scene* de Salvador Dalí de 1941, em

que as partes de uma caveira (as cavidades oculares, nasais e os dentes descarnados) são formadas através da união do corpo de duas pessoas que, sentadas em uma mesa, bebem de suas taças (vide anexo A), Cañizal observou que o efeito insólito produzido pela imagem em questão se dá pelo apagamento da oposição entre as cenas da vida e da morte. Segundo o autor, "o deslocamento e a condensação superam as contradições do contraste fazendo com que a estranheza surja quando se percebe, de súbito, que os elementos opostos se integram e convivem num espaço comum" (CAÑIZAL, 1986, p. 34).

Dentre as imagens insólitas que compuseram o repertório surrealista, destacam-se as imagens do corpo. Como afirma Eliane Robert Moraes em *O Corpo Impossível*, a arte surrealista contestou as representações tradicionais da figura humana, presas "aos limites das descrições realistas e das representações figurativas" (MORAES, 2010, p. 61), e criou novas configurações do corpo, que o dotavam de formas híbridas e metamórficas. Recusando-se a confinar o homem em uma imagem-corpo fixa, a arte surrealista inventou novas expressões da figura humana baseadas na fluidez da corporeidade: "Às imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração." (MORAES, 2010, p. 19). Refutando a imagética abstrata do corpo em sua "total indiferença pela particularidade dos seres concretos, de sua existência sensível e de sua materialidade singular" (MORAES, 2010, p. 88), os artistas do movimento tomaram para si a tarefa de destruir as formas sólidas do homem, movimentando a anatomia humana, desagregando suas partes e atribuindo-lhe formas insólitas, com o intuito de conferir-lhes novos sentidos. Tal tendência estética pode ser notada em muitos artistas do movimento; basta observarmos as transformações do corpo nos quadros de Salvador Dalí, as esculturas de corpos femininos desarticulados de Hans Bellmer, as anatomias inusitadas presentes nas pinturas de André Masson, a série de colagens do corpo realizadas por Max Ernst ou os corpos metamorfoseados presentes nos contos de André Pieyre de Mandiargues.

Embora alguns teóricos do fantástico[4], como constatamos acima, tenham incluído Mandiargues e outros autores surrealistas no panteão da literatura fantástica novecentista, o movimento surrealista teorizou seus preceitos estéticos inclinando-se ao maravilhoso. Como salienta Maria Cristina Batalha,

[4] Geralmente, tais análises sobre o surrealismo surgem em textos teóricos que buscam abarcar o fenômeno do fantástico desde sua irrupção no século XIX até suas manifestações contemporâneas, visão ampla que, por vezes, tende a esfumaçar o conceito e incluir obras que não necessariamente seriam enquadradas caso se adotasse uma visão mais estritamente teórica.

> André Breton, no Primeiro Manifesto (1924), promove o maravilhoso como única forma de travar combate em prol da liberdade na arte, como expressão fundamental do imaginário. Produto de uma escrita espontânea, nascida do inconsciente, os surrealistas elegem o maravilhoso como veículo privilegiado dessa escrita libertada dos entraves que impediam a conciliação entre o sonho e a realidade. (2012b, p. 175)

O surrealismo almejou dissolver os princípios lógicos que delimitam as fronteiras entre real e imaginário, a partir da reunião naturalizada de elementos inconciliáveis. No âmbito do movimento, a percepção antinômica do real, basilar à literatura fantástica, cedeu lugar a um apagamento dos limites entre os planos do real e do irreal, a partir de textos que mesclavam harmoniosamente ambas as instâncias. Apropriando-se das teorias psicanalíticas freudianas, o surrealismo francês estabeleceu "uma relativização e uma ampliação do conceito de realidade por meio da inclusão de estados mentais inconscientes (o sonho, a livre associação de ideias ou a loucura) em um mesmo plano de realidade que os produtos do estado consciente." (ROAS, 2013, p. 95). Tal confluência adquiriu contornos cada vez mais amplos, como aponta Irlemar Chiampi: "Se na sua etapa inicial o surrealismo se erigiu como um sistema fechado que propugnava alcançar o maravilhoso pelo sonho, a loucura e os delírios da imaginação, a sua evolução assinala o entendimento do supra-real como imanente ao real." (1980, p. 34).

À maneira do surrealismo, Mandiargues serviu-se de estratégias narrativas provenientes da literatura maravilhosa. No decorrer da leitura de contos como *Le Diamant*, no qual a personagem Sarah Mose entra no espaço mágico de um diamante, ou *Le Pain Rouge*, no qual um homem adentra um velho pedaço de pão, como não notar paralelos intertextuais com a consagrada duologia escrita por Lewis Carroll, na qual a protagonista Alice inicia suas aventuras entrando na toca de um coelho ou atravessando um espelho? Assim como em *Alice's adventures in wonderland*, as travessias insólitas realizadas pelos personagens criados por Mandiargues não provocam uma leitura problematizante, mas supõem a aceitação por parte do leitor, ao serem narradas como situações coerentes no interior de um universo onírico, regido por leis próprias. E o que dizer do conto *Clorinde*, no qual um homem encontra uma mulher minúscula em um bosque, por quem se apaixona, evento naturalizado pela voz narrativa? Como podemos constatar, o efeito de leitura produzido pela obra mandiarguiana deriva da compatibilidade existente entre as ordens do natural e do sobrenatural. Tanto o campo temático quanto os procedimentos retórico-formais de arquitetura do insólito remete-nos muito mais às maravilhosas viagens de Gulliver, quando entra em contato com uma civilização de seres diminutos, do que às angústias que acompanham perpetuamente os protagonistas de ficções fantásticas.

A longa linhagem da literatura maravilhosa remonta a raízes orientais (cujo fabulário mágico é mais conhecido pela consagrada coletânea *As mil e uma noites*), lendas célticas (cultura em cujo seio nasce a figura das fadas, por exemplo), assim como europeias (principalmente a partir do Renascimento, em que surgem narrativas maravilhosas influenciadas pela atmosfera mágica céltico-bretã e pelas narrativas orientais). Não cabe tecer aqui uma exposição detalhada das origens dos contos de magia. Contudo, é interessante destacar algumas das ocorrências notórias que demonstram a importância do maravilhoso no panorama literário francês ao longo dos séculos. Em seu estudo sobre a gênese do maravilhoso, Nelly Novaes Coelho observa que, ainda no século XII, Marie de France, considerada a primeira poeta francesa, leva para a corte "o maravilhoso feérico da literatura céltico-bretã" (1987, p. 54), ao escrever diversos lais, permeados por fadas, magos, objetos mágicos e fenômenos metamórficos (COELHO, 1987, p. 49). No século XVII, um dos grandes disseminadores da tradição do maravilhoso na França foi Charles Perrault. O escritor, conhecido por ter protagonizado a denominada *Querelle des anciens et des modernes*, recolheu narrativas que povoavam a tradição oral do maravilhoso popular e publicou contos destinados ao público infantil em sua famosa coletânea *Contes de ma Mère l'Oye* (1697). Poucos anos depois, em 1704, Antoine Galland traduziu para o francês uma seleção de textos extraídos de *As mil e uma noites*, fato que também contribuiu enormemente para a proliferação da ficção maravilhosa no país. Já no século XIX, a literatura insólita de expressão francesa se tornou cada vez menos propensa à exaltação do imaginário feérico e maravilhoso. A literatura maravilhosa, que fizera enorme sucesso nos séculos anteriores, perdia aos poucos seu espaço, face ao fortalecimento da literatura fantástica, que rompia o esquema maravilhoso do verossímil exclusivo, retratando o insólito como um evento escandaloso, que provoca a ruptura do quadro de razão no qual se instalam os personagens.

A fim de considerar o maravilho sob um ponto de vista formal, interessa referirmo-nos à importante contribuição à compreensão de tal expoente literário pelo teórico búlgaro Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2008). O autor propõe três categorias, de acordo com o estatuto que as dimensões do natural e do sobrenatural assumem na deflagração dos efeitos de leitura: o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso. Segundo ele, o Estranho caracteriza-se pela resolução natural dos fenômenos narrados, que a princípio sugeriam a presença do sobrenatural. O Fantástico é classificado como um gênero fronteiriço, no qual os fenômenos que desestruturam o paradigma de real não são solucionados, de modo que a hesitação do leitor-implícito se configura como componente estrutural da narrativa. Em lado oposto ao Estranho, o teórico posiciona o Maravilhoso, gênero no qual o sobrenatural

perde sua qualidade desconcertante, visto que se torna natural segundo as leis do real diegético: "O maravilhoso [...] se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens" (TODOROV, 2008, p. 53). Conforme Todorov, o maravilhoso constrói um universo ficcional no qual dissolve-se o teor insólito dos fenômenos narrados, uma vez que se vê regido por leis próprias, a serem identificadas pelo leitor, de modo a decodificar o conteúdo narrativo. Neste caso, o foco narrativo não reside nas reações dos personagens face a situações indecifráveis, mas nos próprios acontecimentos mágicos protagonizados pelos heróis, de maneira que suas ações se tornam, por si só, um elemento formal. (TODOROV, 2008, p. 60). Os três gêneros identificados por Todorov não se manifestam sempre como gêneros "puros", mas mesclam-se em muitos casos, nos quais o Fantástico cede lugar às resoluções próprias ao Estranho (característica observável, por exemplo, em alguns contos de Edgar Allan Poe) ou ao Maravilhoso (tendência perceptível especialmente no fantástico de viés romântico, como em certos contos de Théophile Gautier).

O estatuto maravilhoso do elemento insólito na obra de Mandiargues difere dos aspectos que compõem aquilo que Todorov denomina "maravilhoso puro". Neste, seres, objetos e fenômenos insólitos são descritos como naturais, pois atendem aos pressupostos de organização do universo ficcional, dessemelhante à realidade que nos é familiar. Já os contos do autor não são caracterizados pela intemporalidade espaço-temporal do "era uma vez" típica da narrativa maravilhosa; do mesmo modo, não são narrativas em que o leitor é convidado a adentrar um universo fabuloso, exótico, cujas leis da natureza diferem em amplo grau daquelas que reconhece como pertencentes ao real extratextual. Diferentemente, o maravilhoso mandiarguiano se situa em um cotidiano ordinário, que aos poucos cede lugar a um universo onírico, no qual tudo se torna possível – o que é viabilizado pelo processo de metamorfose, motivo muito presente nas narrativas pertencentes ao maravilhoso.

Enquanto o maravilhoso puro dispensa o código realista, estabelecendo uma verossimilhança exclusivamente insólita, o maravilhoso mandiarguiano estabelece a coexistência entre os códigos realista e insólito, a partir da composição de um universo ficcional multifacetado, no qual o real se torna prodigioso. Assim como na modalidade fantástica, tais narrativas situam os personagens na realidade do leitor, na qual o insólito representa um elemento de ruptura. Contudo, diferentemente da incerteza que acomete o sujeito fantástico, os personagens mandiarguianos descobrem, extasiados, que a aparente unicidade de seu meio natural dissimula a existência de uma dimensão meta-empírica,

permeada por seres grotescos e híbridos, e na qual as formas do corpo perdem sua fixidez, assumindo múltiplas mutações.

Para encerrar este trecho de nossa análise, convém citar uma situação narrada em *Alice no país do espelho* de Lewis Carroll que, a nosso ver, condensa admiravelmente os contornos do designado "maravilhoso". Em determinado momento das aventuras de Alice, que se encontra no universo mágico situado do outro lado do espelho, a Rainha Branca afirma possuir cento e um anos, cinco meses e um dia de vida. Diante da incredulidade da protagonista, o seguinte diálogo se sucede:

> - Tente de novo: respire fundo e feche bem os olhos.
> Alice riu de novo:
> - Não é uma questão de tentar, Majestade – esclareceu a menina. – A gente *não pode* acreditar em coisas impossíveis!
> - Ouso dizer que você não tem muita prática – disse a Rainha. – Quando eu tinha a sua idade, sempre acreditava meia hora por dia. Ora, houve certas ocasiões em que consegui acreditar em até seis coisas impossíveis antes de tomar o café da manhã! (2004, p. 98)

Até o presente momento, examinamos aspectos da obra de Mandiargues mediada pela discussão teórica centrada nos conceitos de fantástico e maravilhoso. Vale ressaltar que tais correntes literárias continuam a ser objeto de sucessivas reflexões críticas, face ao surgimento de novas manifestações do insólito ficcional, cujas inovações desafiam os instrumentos analíticos empregados pelos estudiosos da literatura. A seguir, pretendemos desenvolver nossas indagações acerca das estratégias textuais empregadas por Mandiargues, dedicando especial atenção à relação entre os processos de figuração das personagens e a ativação de determinados protocolos de leitura.

1.2.1.1 Figuras de ficção

Com o objetivo de obter uma perspectiva mais abrangente sobre a construção das imagens insólitas do corpo na obra de André Pieyre de Mandiargues, é importante ter em vista a relação intrínseca entre o gênero narrativo adotado pelo autor e os procedimentos de composição de suas figuras de ficção. Tanto a ficção fantástica francesa, – da qual podemos mencionar a obra de autores oitocentistas consagrados, como Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Charles Nodier e Guy de Maupassant –, quanto os textos maravilhosos de André Pieyre de Mandiargues se situam no terreno dos contos e das novelas, no qual o procedimento compositivo das personagens possui particularidades que diferem do gênero romanesco. De

modo geral, contos e novelas tendem a figurar o personagem em determinados episódios de sua existência, sem posicioná-lo em uma linha temporal que abarque integralmente passado, presente e futuro, como podemos encontrar em muitos romances. Evidentemente, uma novela pode aspirar a expôr diversos contextos referentes à trajetória de um personagem ou atribuir-lhe características variadas; da mesma forma, um romance não necessariamente vê-se orientado por um contrato mimético de representação unificada das figuras de ficção. Não obstante, é improvável que uma novela ou conto permita ao leitor reunir informações e indícios suficientes, de modo a compor um mosaico integral das personagens que lhes são apresentadas. É o que observa Cristina Robalo Cordeiro:

> Quando ganha vida perante o leitor, quase nada possui já para viver e o termo da sua existência está à partida inelutavelmente fixado: sem história nem memória, sem passado nem esperança de futuro [...], a personagem vive a eternidade de um instante que se imobiliza, no interior de um tempo fugaz. (2007, p. 48)

Sabe-se que o insólito ficcional sempre vigorou abundantemente na produção romanesca, o que pode ser facilmente constatável nos domínios da literatura gótica, do horror, do realismo maravilhoso e da ficção científica. Contudo, por outro lado, nota-se que os enredos episódicos e dinâmicos proporcionados pela estrutura das narrativas breves faz-se conveniente à expressão do insólito nas vertentes do fantástico e do maravilhoso. Nas duas modalidades literárias, o foco narrativo recai na descrição de acontecimentos, de modo que os personagens são representados sobretudo no que diz respeito às ações ou reações que adotam face à irrupção de ocasiões insólitas – experiências que podem produzir um efeito desordenador (fantástico) ou serem vivenciadas de modo natural, como parte constitutiva de um mundo regido por leis que admitem sua existência (maravilhoso).

A modalidade fantástica compõe personagens em estágio de crise perceptiva, ao caracterizá-los como vítimas da impossibilidade de assimilar ou decifrar episódios que escapam aos princípios de ordenação do mundo que lhes é familiar: "o sujeito fantástico é aquele que possui uma identidade conflituosa na prisão do instante, cujas perturbações comportamentais decorrem de uma *crise mimética*" (CORDEIRO, 2007, p. 48, grifo da autora). Já na poética maravilhosa de Mandiargues, os episódios insólitos não representam eventos dramáticos, mas se configuram como instantes favoráveis a uma fuga da realidade prosaica, de maneira que os personagens se entregam às experiências sem questionar suas causas.

Refletindo sobre as estratégias de representação do insólito no terreno da arte literária, a teórica Pampa Arán emprega o conceito de *fantasy* como um hipergênero de grande abrangência temática e semântica, no qual inclui vertentes como o gótico, o maravilhoso e a

ficção científica. De acordo com ela, o *fantasy* pode empregar diferentes formas de narrar o fenômeno insólito, podendo convertê-lo em um elemento sobrenatural, que rompe a lógica do real diegético, ou como um componente natural, no interior de um universo ficcional de legalidade extraordinária. Fazendo alusão a esses diferentes recursos formais que modalizam as expectativas do leitor, a autora postula como ponto central de suas análises a questão da relação do sujeito com o outro, sustentando a ideia de que todas as variantes da fantasia possuem em comum a "emergência da alteridade"[5] (2014, p. 76). Conforme Arán,

> as variedades da fantasia sempre convocam discursivamente a presença de um outro, tanto do outro consciente ou inconsciente que há no humano (medos, fantasias, sonhos) quanto a possibilidade de seres de outros mundos, governados por forças benéficas ou maléficas, outras identidades, outras formas da vida humana, infra ou sobrehumana e outras formas biológicas, que sempre interpelam as metamorfoses do mundo conhecido, das formas do eu e da alteridade possível. (2014, p. 73, grifo do autor)[6]

Dialogando com tais reflexões a fim de desenvolvermos uma compreensão mais apurada sobre as figurações insólitas aqui examinadas, podemos constatar que, nas modalidades fantástica e maravilhosa, o motivo da alteridade constitui um elemento propulsor das reações dos personagens e dos efeitos que deflagram no leitor. No caso da ficção fantástica, a experiência da alteridade dá-se na medida em que o personagem central vê seu cotidiano desfamiliarizar-se face à suspeita da existência de seres "fronteiriços" (fantasmas, demônios, criaturas de outro mundo) ou de acontecimentos que parecem revelar a existência de um "outro lado" inexplicável e ameaçador – fenômenos que lhe suscitam sentimentos de assombro e angústia, visto que colocam em xeque a unidimensionalidade do mundo, assim como sua própria identidade. Em tal estruturação, o ser insólito tem sua voz negada, visto que representa uma ruptura do universo familiar no qual se situa o personagem central. Ao leitor não cabe identificar-se com as aparições, mas apenas com o sujeito fantástico, cujo sentimento de incerteza intermedeia as reações do leitor.

Ao contrário do que se observa na modalidade fantástica, nos contos maravilhosos de Mandiargues, atribui-se uma nova dimensão aos seres insólitos, representados não mais como um componente desagregador da lógica narrativa, mas como seres humanos, providos de corpo e voz, que figuram como protagonistas do enredo. Em tal estrutura, a experiência de alteridade não resulta da perplexidade do personagem diante do inexplicável, mas é narrada como a descoberta de um "outro de si". O protagonista mandiarguiano se constitui como o

---

[5] "emergência de la otredad"

[6] "las variedades del fantasy siempre convocan discursivamente la presencia de un otro, tanto del otro consciente o inconsciente que hay en el humano (miedos, fantasías, sueños) como la possibilidad de seres de otros mundos, gobernados por fuerzas benéficas o maléficas, otras identidades, otras formas de la vida humana, infra o sobre humana y outras formas biológicas, que siempre interpelan *las metamorfosis del mundo conocido, de las formas del yo y de la alteridad posible*."

próprio ser insólito, provido de uma alteridade interior, que se revela por intermédio da metamorfose, processo que não o transporta às angústias de uma crise identitária, mas propicia sua passagem ao estágio de autorrealização pulsional.

Um bom exemplo é o conto *L'homme du parc Monceau*, publicado em *Le Musée Noir*, no qual temos como personagem central um homem que pode alterar continuamente suas formas, de acordo com as ações que tenciona realizar. Durante uma madrugada deserta, um homem caminha pelos arredores de um parque parisiense cujos portões já se encontram fechados. Completamente sozinho, o personagem se despe e, em seguida, passa a manipular as dimensões de seu próprio corpo, de modo a ganhar acesso ao local. Como descrito no conto, dá-se início ao:

> spectacle vraiment fantastique d'un bras de bonne taille qui glisse, sans effort apparent, entre deux barreaux rapprochés à contenir tout juste un tuyau d'arrosage. [...] L'épaule suit le bras sans la moindre difficulté. La tête devient comme un disque énorme et très plat, où l'on peut encore distinguer un visage. (MANDIARGUES, 1946, p. 124-125)

Já no interior do parque, o protagonista se transforma em um círculo humano perfeito: "on le voit se renverser en arrière, empoigner ses pieds dans ses mains et tendre tout son corps en un cercle absolument parfait." (MANDIARGUES, 1946, p. 129). Com sua nova constituição física, a criatura percorre alegremente e com velocidade excepcional cada segmento do parque, sendo capaz de atravessar qualquer obstáculo: “Elle court avec une vitesse qui tient du prodige, elle battrait un cheval au grand galop et, quand il semble que ce mouvement va se ralentir, une déformation à peine sensible lui rend des forces neuves.” (MANDIARGUES, 1946, p. 129). Após seu passeio frenético, o ser insólito se transfigura novamente, dessa vez a tal ponto que desfaz inteiramente sua conformação anatômica. O homem se converte em uma epiderme transparente, através da qual seus órgãos deformados se fazem visíveis: "c'est bientôt comme une peau très large tendue contre terre, mais vivante, et au travers de laquelle on peut distinguer le coeur, le foie, les poumons et tous les organes jouant encore malgré la déformation de leur structure." (MANDIARGUES, 1946, p. 134-135).

Desprovido de espessura, o personagem consegue se infiltrar, através de uma fresta, na pirâmide que ornamenta o parque. Em seu interior, depara-se com uma espacialidade insólita, repleta de colunas trêmulas e paredes acolchoadas. Nesta zona instável, encontra um gato gigantesco, que já estava à sua espera. O homem passa a acariciar o animal, enquanto este penetra suas garras afiadas em sua pele, o que provoca intensas sensações de prazer: "Sa peau n'est plus qu'un fourmillement de griffes qui pénètrent en caressant, et il perd conscience,

heureux comme s'il se trouvait noyé dans le sein d'une mer de fourrure." (MANDIARGUES, 1946, p. 142).

O conto apresenta um narrador em 3ª pessoa, que não se constitui como onisciente, com vistas a produzir um efeito de real, mas caracteriza-se apenas como um observador. Tal voz enunciativa assume uma postura ativa diante daquilo que enuncia, provocando o leitor e direcionando suas reações, rumo à naturalização dos eventos prodigiosos que lhe são apresentados. Poucas informações lhe são concedidas a respeito do protagonista, uma vez que, em sua posição de observador, o narrador se situa no mesmo estado de ignorância que o leitor. O nome do protagonista não é evocado, muito menos seus pensamentos ou motivações. O foco narrativo volta-se exclusivamente às ações do homem desconhecido, assim como à versatilidade e rapidez de seus movimentos insólitos.

Em *Le Pain Rouge*, narra-se também o trajeto de um protagonista insólito, que sofre um processo metamórfico, evento que o direciona aos caminhos da realização pulsional. O conto é narrado pelo protagonista, um rico dandy de Londres, chamado Pluto Jedediah. O homem fornece-nos poucas indicações sobre si, caracterizando-se exclusivamente como detentor de um apetite sexual voraz. O personagem descreve a si mesmo como um "chasseur", um "dévorant", sempre à procura de sua próxima "proie". Ao metamorfosear-se, inicia um novo processo de "caça". Após transformar-se em um ser diminuto, persegue um inseto até o interior de um pedaço de pão, no qual o perde de vista. No local, avista duas crianças, que o levam ao encontro das chamadas "Sing-song Bees". Tais insetos, que forram seu corpo como um lençol, levam-no a uma satisfação sexual inédita.

Como podemos constatar, os contos de Mandiargues centram-se na experimentação do insólito. O corpo dos personagens se transforma em um espaço de intercâmbio, onde o sujeito constrói uma nova relação com o mundo que o rodeia, suspende seu impulso de explicá-lo e passa a experimentá-lo, reinventando-o em seus próprios termos. De certo modo, esse trajeto pessoal é o êxito do desígnio que o personagem de Guy de Maupassant lamentava não poder realizar. Enquanto o personagem de *Le Horla* se desespera diante da limitação da percepção humana, em Mandiargues tudo é possível para o homem que mergulha nos ricos territórios eróticos que permeiam seu inconsciente.

À maneira da exaltação erótica observada no maravilhoso oriental, especialmente no "extraordinário acervo de contos maravilhosos reunidos em *As mil e uma noites*, onde o sensorial é esplendidamente explorado e onde a *paixão erótica* efêmera substitui o *amor espiritual*" (COELHO, 1987, p. 14, grifos da autora), os contos maravilhosos do autor "enfatizam a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas

(estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo" (COELHO, 1987, p. 14). O conto *L'homme du parc Monceau* fornece um testemunho de tal intertextualidade. No interior da pirâmide, enquanto o protagonista é preparado para sua noite de núpcias, o criado que o recebe narra um episódio de As *Mil e uma noites*:

> Connaissez-vous, reprend-il, l'histoire de ce marchand arabe qui fut l'époux d'une fille du palais? Il avait osé caresser sa femme après le repas de noces, sans être passé par toutes les ablutions rituelles. Pour le punir, elle lui fit immédiatement trancher à coups de rasoir les quatre pouces des pieds et des mains, en suite de quoi ce fut le plus ardent et le plus respectueux des maris pendant de longues années. N'allez pas croire que nous tombions si bas que cela dans l'imitation des Mille et Une Nuits, mais quelques soins de toilette ne vous seront pas inutiles (MANDIARGUES, 1946, p. 138)

Voltando à questão da composição das figuras de ficção e de seu papel na construção de sentidos, é importante ressaltar que a narratologia clássica, buscando romper com um enfoque psicologizante dos personagens, – que tendia a associá-los à figura autoral ou a remetê-los a referentes extratextuais – dedicou-se ao exame de tal elemento em termos estritamente funcionais, reduzindo-o à condição de componente operacional dos motivos que compunham o sistema narrativo. É o caso, por exemplo, do estudo *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1928 por Vladimir Propp, no qual o teórico intenta sistematizar as particularidades estruturais do conto de magia associando a figura do personagem a uma extensa tipologia de funções textuais.

Antes de voltarmo-nos às limitações de tal perspectiva teórica, interessa-nos salientar que o teórico russo identifica importantes traços da personagem maravilhosa, que dialogam com os atributos vinculados às figuras de ficção na obra de Mandiargues. Por um lado, a ação dos personagens mandiarguianos difere dos moldes de ação categorizados pelo teórico, muito presentes no imaginário feérico das narrativas maravilhosas. O desenvolvimento do enredo não atende à sequência "tarefa-realização" (sequência das funções denominadas M-N) (PROPP, 2010, p. 10) – na qual, por exemplo, o herói atravessa obstáculos para salvar uma princesa. Tampouco obedece à sequência "combate-vitória" (designação H-J) – na qual, por exemplo, o herói derrota um dragão.

Contudo, por outro lado, os contos do autor apresentam como eixo narrativo a busca pela satisfação de uma carência – processo que, de acordo com Propp, constitui uma invariante do conto maravilhoso. Em geral, o herói parte de seu lar e se desloca pelo universo ficcional rumo à resolução de um dano ou à realização de uma aspiração. Submetido a provações, relaciona-se com aliados e inimigos, até que por fim alcança o objetivo que o levou a iniciar seu trajeto. Propp sustenta que a narrativa maravilhosa constrói o personagem central focalizando não seus atributos, mas suas intenções e ações – tais como a conquista de

fortunas, o desbravamento de reinos, a libertação de prisioneiros e a realização de desejos, como encontrar uma noiva. Neste sentido, o nome do protagonista, suas características, sua posição de classe, dentre outros elementos, configuram-se como grandezas variáveis, enquanto o papel que exerce representa uma grandeza constante: "O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*. [...] No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber *o que* fazem os personagens." (PROPP, 2010, p. 21, grifo do autor).

No interior desse esquema literário, o dano sofrido pelo herói ou a carência que dele se apodera se equivalem morfologicamente, visto que

> A carência, tal como o roubo, determina o momento seguinte da intriga: [...] a busca. Pode-se dizer sobre o rapto da noiva, e da noiva que simplesmente falta etc. No primeiro caso temos uma ação cujo resultado produz uma carência, e que obriga a uma procura; no segundo existe uma carência bem definida, obrigando também a uma procura. No primeiro caso a carência vem do exterior, no segundo é reconhecida no interior. (PROPP, 2010, p. 34-35)

À maneira do maravilhoso, nos contos de Mandiargues, o foco narrativo não recai na caracterização dos personagens, mas no trajeto insólito que percorrem, regido por fontes internas, associadas a uma carência de teor pulsional. Os protagonistas estão sempre em movimento, em uma busca inconsciente pela autorrealização erótica. É o caso de *L'homme du parc Monceau*, no qual o homem desconhecido atravessa velozmente a vastidão do parque, até que possa satisfazer-se com uma figura felina de aspecto descomunal. Em tal enredo, como no de outras narrativas do autor, a metamorfose irrompe como um fenômeno que impulsiona magicamente o personagem à satisfação do desejo. Tal característica será melhor abordada no capítulo seguinte, no qual trataremos da dimensão psíquica associada à iconografia insólita do corpo na prosa dos dois autores que constituem nosso objeto.

Ainda que o estudo realizado por Vladimir Propp tenha representado um grande avanço na compreensão do maravilhoso, o exame estritamente funcional das figuras de ficção pouco nos instrui sobre sua relevância enquanto elemento produtor de sentidos. No âmbito dos estudos narrativos, a tendência imanentista ilustrada pela teoria de Propp encontrou como barreira a experiência de leitura; em outros termos, os teóricos dos estudos narratológicos precisaram debruçar-se sobre o fato de que a personagem cumpre sua função apenas na medida em que o leitor empírico atualiza o conteúdo textual, em conformidade com os protocolos de leitura inscritos no texto: "Uma descrição formal, veja funcional, da pessoa não é mais suficiente. À questão de saber o que é um personagem deve suceder essa outra: o que acontece com ele na leitura? Ou ainda: como e a que fin(s) o leitor o apreende?" (JOUVE,

1992, p. 107)[7]. O empenho em teorizar a recepção textual trouxe à tona uma gama de novas categorias teóricas, tais como os conceitos de "leitor implícito", proposto por Wolfgang Iser, "leitor virtual", empregado por Vincent Jouve, e "leitor-modelo", cunhado por Umberto Eco.

Como afirma Umberto Eco, um texto deve sua complexidade ao fato de ver-se imbuído pelo "não-dito", isto é, pelo "não manifestado em superfície a nível de expressão [...] que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo." (2011, p. 36). Para tal, postula um "Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou geративamente." (ECO, 2011, p. 39). Tal constatação é imprescindível à questão que nos diz respeito, uma vez que a inserção narrativa de componentes insólitos pode viabilizar a construção de efeitos variados, de acordo com os protocolos de leitura que norteiam a relação entre o texto literário e seu receptor. A presença, em âmbito ficcional, de figuras frequentemente evocadas pela literatura insólita – tais como vampiros, lobisomens ou fantasmas – pouco nos esclarece sobre a natureza de seu conteúdo e o estatuto que possui no interior da narrativa. Se o "texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos" (ECO, 2011, p. 37), cabe ao leitor decifrar o "não-dito" do insólito, fazê-lo funcionar da maneira prevista pelo autor, ativando postulados de sentido, que muitas vezes não se localizam no nível da expressão textual.

Novamente, a análise comparada entre as modalidades fantástica e maravilhosa auxilia-nos no exame do ponto que aqui nos interessa. No caso da ficção fantástica, o personagem central é inscrito na narrativa como instância responsável em grande medida pela produção do efeito de leitura, já que seu ponto de vista sobre os fenômenos insólitos guia a interpretação do leitor. Duas características associadas à composição das figuras de ficção contribuem para a construção da ambiguidade narrativa. A primeira delas diz respeito à caracterização dos personagens como *homens médios* (TODOROV, 2008, p. 92), o que leva o leitor a identificar-se com a figura representada, visto que provavelmente reagiria de modo similar caso fosse confrontado com eventos inadmissíveis. A segunda característica vincula-se à construção da voz narrativa. Em geral, o personagem do relato fantástico é também responsável pela enunciação do ocorrido. A partir de uma narração em 1ª pessoa, explicita seu pavor e desconcerto diante da percepção de fenômenos impossíveis, cuja causalidade desconhece. O tom pessoal do relato parece garantir a fiabilidade das situações narradas, pois

[7] "Une description formelle, voire fonctionnelle, du personnage n'est plus suffisante. A la question de savoir ce qu'est un personnage doit succéder cette autre: qu'advient-il de lui dans la lecture? Ou encore: comment et à quelle(s) fin(s) le lecteur l'appréhende-t-il?"

"a primeira pessoa 'que conta' é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome 'eu' pertence a todos." (TODOROV, 2008, p. 92). Contudo, nada garante que o personagem não esteja mentindo ou sofrendo alucinações. Embora sua voz guie as expectativas do leitor, trata-se de uma enunciação subjetiva, fato que coloca em dúvida a veracidade do relato e contribui na produção do efeito de hesitação. Como afirma Todorov:

> Enfatiza-se então o fato de que se trata do discurso de uma personagem mais do que do discurso do autor: a palavra está sujeita à caução, e podemos muito bem supor que todas as personagens sejam loucas; entretanto, pelo fato de não serem introduzidas por um discurso distinto do narrador, emprestamos-lhes ainda uma confiança paradoxal. Não nos é dito que o narrador mente e a possibilidade de que possa mentir de algum modo estruturalmente nos choca; mas esta possibilidade existe (já que ele é também personagem) [...]. (2008, p. 94)

Neste sentido, a ficção fantástica inscreve um duplo movimento de leitura: trata-se de "produzir confiança e despertar suspeita [...]"[8] (ARÁN, 1999, p. 58), provocando assim reações antinômicas que posicionam o leitor no mesmo nível de compreensão que o personagem, cuja subjetividade representa o "veículo questionador do fato estranho e condutor do processo de busca que se assemelha ao da experimentação das ciências" (BATALHA, 2014, p. 292). No exemplo de *Le Horla* de Guy de Maupassant, citado anteriormente, tal estratégia textual é facilmente perceptível. O conto apresenta um personagem-narrador que relata suas angústias diante do inexplicável, mediante um modo de narrar que busca incansavelmente racionalizar o ocorrido e encontrar respostas que expliquem sua origem, o que transmite confiança ao leitor. Ademais, o personagem relata os eventos em seu diário, tom confessional que acentua a suposta autenticidade do relato. Porém, trata-se de uma enunciação subjetiva, de maneira que não se pode descartar a possibilidade de que o narrador não esteja sendo fidedigno.

Diferentemente, nos contos de Mandiargues, o pacto com o leitor pressupõe a não problematização do irreal. A irrupção do insólito ativa os postulados de leitura do maravilhoso, centrados na aceitação do conteúdo narrado: "No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos." (TODOROV, 2008, p. 59-60). Enquanto no fantástico, focaliza-se o desamparo do personagem de modo a produzir um "efeito de espelho" (CARROLL, 1999, p. 17) no leitor, o maravilhoso mandiarguiano ressalta sobretudo a natureza prodigiosa das experiências metamórficas vivenciadas pelos

[8] [...] producir confianza y despertar sospecha.

personagens, a partir de uma narração que, naturalizando tais ocorrências, convida o leitor a penetrar nos ricos espaços de atuação abertos pela irrupção do insólito.

1.2.1.2 Objetos surrealistas e espaços heterotópicos

A fusão entre realidade e irrealidade nos contos do autor pode ser constatada não apenas na composição de figurações insólitas, naturalizadas em âmbito narrativo, como também na ressignificação dos objetos, que adquirem um caráter insólito no universo ficcional. Nos contos de Mandiargues, determinados objetos (tais como o diamante em *Le Diamant* e o pedaço de pão em *Le Pain Rouge*) adquirem uma presença erótica; como se perdessem seus contornos habituais e superassem sua dimensão concreta, são dotados de sentidos mais profundos, transformando-se na via de expressão e de realização dos desejos que se ocultam no inconsciente dos personagens.

Marisa Gama-Khalil, em um artigo sobre os sentidos atribuídos aos objetos em narrativas pertencentes ao insólito ficcional, em particular na obra literária de José J. Veiga, propõe reflexões relevantes para nossa análise. Segundo ela, a literatura muitas vezes caracterizou os objetos como elementos centrais na produção de sentidos literários, através de um procedimento que a pesquisadora descreve da seguinte maneira:

> os objetos são retirados da experiência prosaica e projetados discursiva e esteticamente para a obra de arte […]. Entendo, pois, que os artistas extraem dos objetos sua força sígnica, para além de sua aparente passividade e estática, ao desvendarem sua expressividade, sua biografia e suas histórias, conferindo-lhes movência e uma inusitada vida. (2015, p. 175)

Nas narrativas de Mandiargues, a importância atribuída aos objetos dialoga diretamente com a prática surrealista de transfigurar a identidade de elementos de uso cotidiano, desviando-os de sua finalidade original e transformando-os em espaços oníricos de fruições e projeções eróticas. De acordo com os surrealistas, em uma sociedade capitalista, regulada por interesses mercadológicos, os objetos eram reduzidos à condição de produto. Recusando sua identidade funcional, tais artistas insistiram em "perverter o bom uso dos produtos cotidianos que, esvaziados de sua utilidade habitual, passariam a expressar um novo valor" (MORAES, 2010, p. 64), através da "afetividade do artista [que] viria dotar o objeto exterior de um novo sentido" (MORAES, 2010, p. 63-64).

Um bom exemplo da valoração do objeto pela prática surrealista pode ser extraído de *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon. Nele, o autor narra como determinados objetos da vida cotidiana propiciam experiências reveladoras e parecem conter uma essência misteriosa e metafísica, inacessível sob o ponto de vista lógico. A relação com os objetos não se dá pela via alegórica, mas realiza-se como uma experiência fenomenológica que desvela uma ideia sobre o mundo:

> Un objet se transfigurait à mes yeux, il ne prenait point l'allure allégorique, ni le caractère du symbole; il manifestait moins une idée qu'il n'était cette idée même. Il se prolongeait ainsi profondément dans la masse du monde. Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers: si le pêne allait tout à coup glisser. (ARAGON, 1926, p. 139).

Segundo Sarane Alexandrian, a descaracterização surrealista de artigos do cotidiano fora inicialmente orientada por "uma intenção satírica; [os surrealistas] queriam contestar a utilidade dos objectos domésticos e o valor dos objectos de arte, opondo-lhes produtos de sua fantasia" (1976, p. 145). No entanto, o inventário de objetos surreais adquiriu aos poucos um valor relevante na tarefa de exploração do inconsciente, como se pudessem revelar ao homem verdades sobre si mesmo: "mais tarde [os surrealistas] renovaram a psicologia do objecto, aprofundando o seu significado e a sua acção na vida humana, tornando-o indispensável à evolução do pensamento." (ALEXANDRIAN, 1976, p. 145).

Isso explica o interesse dos surrealistas por objetos que eram tidos por obsoletos em uma sociedade capitalista orientada pelo ideal de progresso. Segundo Walter Benjamin,

> Breton pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos de reunião, quando a moda começa a abandoná-los. (2012, p. 25).

Uma cena narrada por André Breton em *Nadja* atesta a observação de Benjamin. O escritor possuía o hábito de vagar pelo mercado de pulgas de Saint-Ouen, "en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime" (BRETON, 1964, p. 62).

Em uma entrevista, Mandiargues relata que costumava coletar objetos marinhos durante suas viagens: "on se détourne du grandiose pour s'intéresser au menu détail, on se tourne vers l'objet, qui est tout ce que rejettent sur la grève les grandes vagues de l'Océan." (1975, p. 106). Tal prática estava em consonância com a fascinação dos surrealistas pelos objetos naturais. De acordo com Sarane Alexandrian, "Breton costumava organizar passeios

em grupo para procurar pedras, por vezes nas margens do Sena; via no reino mineral ‘o domínio dos índices e dos sinais’” (1976, p. 147).

As narrativas de Mandiargues apresentam um repertório de objetos que, subvertendo suas identidades habituais, adquirem interioridade e revelam novas camadas de sentidos. Em *Le Pain Rouge*, por exemplo, um pedaço de pão velho, objeto que já perdera completamente sua finalidade, abriga fenômenos extraordinários que transformam decisivamente a vida do protagonista, ao converter-se em um espaço ficcional erótico, repleto de orifícios, cuja travessia possibilita a exploração do prazer em toda sua intensidade.

No caso de *Le Diamant*, o diamante simboliza, no início da narrativa, a fortuna da família Mose. Porém, adquire, ao longo da trama, outros sentidos, atrelados às crenças dos tempos remotos, em que o diamante era tido como uma pedra dotada de uma energia vital que poderia provocar grandes transformações (benéficas ou não) na vida daqueles que a manejavam. Na narrativa, o diamante é caracterizado como um objeto ambíguo, que oculta sentidos mais profundos, de modo que a personagem realiza todo um ritual para poder tocá-lo, despindo-se inteiramente para que a pedra entre em contato com a nudez de seu corpo virgem. Atravessando o objeto, a protagonista descobre uma espacialidade insólita, na qual se relaciona sexualmente com um ser luminoso, evocado pela refração do sol na superfície espelhada da pedra.

O mesmo pode ser observado em *L’homme du parc Monceau*. A função meramente ornamental da pirâmide, escultura exótica que adorna o parque parisiense, dissolve-se face à descoberta das prodigiosidades que abrigam seu interior. Pelo viés da metamorfose, o personagem central embrenha-se em um universo paralelo, repleto de seres mágicos e cenários inconcebíveis, cuja conjugação de elementos oníricos proporciona o encontro amoroso.

Como podemos constatar, em todos esses exemplos, a surrealidade dos objetos converte-os em espaços narrativos, componentes essenciais ao desenvolvimento da trama. Atualmente, no terreno dos estudos sobre o insólito ficcional, diversos pesquisadores dedicam-se a examinar o lugar teórico das especialidades literárias, relacionando-as à ativação de outros elementos narrativos, tais como a composição das figuras de ficção, os processos de subjetivação de suas ações, a configuração de temporalidades desviantes e a elaboração de pactos de leitura. Ao atuar como “um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 30), a configuração do espaço narrativo auxilia no desencadeamento de efeitos estéticos variados, tais como o medo, a hesitação ou o encantamento.

Nas narrativas aqui tratadas, a composição dos personagens e os sentidos atribuídos à quebra da fixidez corporal estão intimamente vinculados à construção das especialidades, uma vez que a procura pela autorrealização erótica se desenvolve em locais não mais regulados pelas leis de organização dos espaços físicos familiares, nos quais os personagens residiam antes da ocorrência dos fenômenos metamórficos. Nos universos ficcionais mandiarguianos, a metamorfose atua como via de acesso ao interior dos objetos, elementos que cumprem sua função narrativa na medida em que são convertidos em espaços heterotópicos, isto é, "esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos" (FOUCAULT, 2013, p. 20-21).

Em sua teoria dos espaços, Michel Foucault propõe delimitar posicionamentos espaciais mediante o emprego de duas noções distintas: a dos espaços utópicos – compreendidos como sítios sem lugar real, regulados pela ilusão de um possível ordenamento social perfeito – e a dos espaços heterotópicos, definidos como "lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como *contra*espaços [...], utopias localizadas" (FOUCAULT, 2013, p. 20). Tais localidades são incompatíveis com os lugares aos quais encontram-se justapostos, visto que desafiam suas regras de ordenamento. Neste grupo, podemos incluir espécies variadas, de acordo com o uso social que lhes é reivindicado: jardins, bosques, teatros, casas de prostituição e espaços nos quais vislumbra-se a possibilidade de desvio das normas exigidas.

O imaginário surrealista francês atribuiu grande valor poético às heterotopias, caracterizando-as como cenários maravilhosos situados no seio da realidade urbana parisiense. Segundo a lógica surrealista, ao romper os princípios de organização do mundo social, tais localidades impulsionam o processo de constituição de subjetividades autônomas e soberanas, que viabilizam a autorrealização erótica. Um exemplo de tal posicionamento pode ser vislumbrado na experiência do maravilhoso cotidiano evocada por Louis Aragon em seu antológico *Le Paysan de Paris*, ao circular pelos estabelecimentos e casas de tolerância que compunham a Passage de L'Opéra. Aragon é mencionado por Foucault como um autor que expôs a necessidade humana de conceber, no ambiente físico, espaços imaginários de realizações utópicas. Em suas palavras, "Acredita-se que se teve acesso ao que há de mais simples, de mais exposto, quando, de fato, se está no coração do mistério; é desta maneira, pelo menos, que Aragon entrava outrora nas casas de tolerância" (FOUCAULT, 2013, p. 27-28).

A potencialidade disruptiva desses espaços "outros", que muitas das vezes revela-se apenas aos "iniciados" (FOUCAULT, 2013, p. 27), encontra-se sintetizada no seguinte trecho do livro de Aragon:

> nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir. (ARAGON, 1926, p. 18)

Em diversos trechos, Aragon faz alusão ao maravilhoso que se embrenha nos espaços urbanos. As passagens que permeiam o cenário parisiense, muitas em vias de extinção, em decorrência do desenvolvimento urbano dos grandes bulevares, são descritas pelo autor como "paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites" (1926, p. 19), "recéleurs de plusieurs mythes modernes" (1926, p. 19). Aragon tece um retrato idealizado de locais clandestinos, no qual atuam práticas e socialibilidades desviantes, e os caracteriza como espaços heterotópicos por excelência, ao descrevê-los como cenários insólitos, nos quais o homem sonda seus próprios abismos e mistérios, desdobrando-se na descoberta da soberania de si.

Um exemplo significativo do quimérico urbano é um trecho no qual o autor relata que, após voltar de um encontro no qual a mulher não aparecera, adentra a Passage de L'Opéra, no interior da qual percebe uma luz insólita, que "tenait de la phosphorescence des poissons" (1926, p. 28) e se depara com a visão de uma mulher sereia, dentro de uma loja de bengalas. O autor descreve uma criatura feminina mística, cuja voz emana da natureza marinha: "cette voix de coquillages qui n'a pas cessé de faire l'étonnement des poètes et des étoiles de cinéma. Toute la mer dans le passage de L'Opéra." (1926, p. 28-29). Tal episódio é impregnado de erotismo: "il me semblait bien que ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture qu'elle portait fort basse se terminait par une robe d'acier ou d'écaille, ou peut-être des pétales de roses." (1926, p. 29).

Nota-se que a experiência surrealista buscou situar seus espaços em uma zona intermediária entre as dimensões do real e do onírico. Face à miséria do cotidiano, descobrem-se espaços de êxtase, cujas forças ocultas representam o desordenamento daquilo que se pretende organizado e previsível; tal descoberta produz, nas palavras de Aragon, "ce sentiment de l'étrange, qui me prenait, quand j'étais encore l'émerveillement même, dans un décor où pour la première fois me venait la conscience d'une cohérence inexpliquée et de ses prolongements dans mon coeur." (1926, p. 18). Trata-se daquilo que Walter Benjamin, referindo-se aos surrealistas, denominou de "iluminação profana" (2012, p. 24), sob cujo

domínio tais artistas viviam experiências marcantes em bares, cafés, teatros, praças e passagens de Paris. Como sustentou o teórico,

> a Paris dos surrealistas é um 'pequeno universo'. Ou seja, no universo grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, das quais cintilam sinais fantasmagóricos através do trânsito; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve. (BENJAMIN, 2012, p. 27).

É em consonância com tais espacialidades contestatórias que Mandiargues compõe objetos que se convertem em espaços heterotópicos, em oposição aos locais ordinários em que os personagens se encontram inicialmente inseridos. Anteriormente, ao analisarmos a lógica maravilhosa de composição das figurações insólitas, referimo-nos ao modelo de ação "procura-realização" elencado por Vladimir Propp. Nos contos do autor, a caracterização espacial insólita é fundamental para o desenvolvimento de tal encenação.

Em um artigo dedicado às especialidades insólitas no conto *A terceira Margem do rio* de Guimarães Rosa – no qual um homem abandona o núcleo familiar e constrói uma canoa com a qual busca dirigir-se à "terceira margem" de um rio – Marisa Gama-Khalil analisa as metáforas espaciais presentes no texto empregando a teoria foucaultiana dos espaços e, em especial, o conceito de heterotopia. De acordo com a teórica, a canoa constitui um "espaço-instrumento" (2008, p. 66), que metaforiza a reinstauração da subjetividade, sendo caracterizada como "a principal via de heterotopia que o sujeito utilizará para dobrar-se sobre si" (2008, p. 64). Tal característica também constitui um traço predominante da poética mandiarguiana. Os espaços em Mandiargues são cenários de ruptura da normalidade e, como tal, associam-se intimamente ao processo de subjetivação dos personagens.

Nos contos do autor, a configuração dos espaços narrativos é determinante na produção dos efeitos de leitura e dialoga intimamente com os sentidos assumidos pelas corporeidades insólitas. Em *l'homme du parc Monceau*, por exemplo, a narrativa se inicia com a descrição de um ambiente verossímil. Temos como protagonista um homem nu, cuja anatomia insólita lhe permite percorrer livremente um parque parisiense. O personagem adentra tal localidade durante a madrugada, atmosfera noturna propícia à produção do efeito insólito, visto que, como o próprio narrador indica, "la nuit pas trop obscure découvre un parc Monceau bien plus étrange que celui des gamins et des nourrices dont il fourmille pendant le jour" (MANDIARGUES, 1946, p. 126). No interior do parque, avista uma pirâmide ornamental e, transformando-se em uma criatura de extrema finura, introduz-se no local.

Sua entrada na pirâmide representa a ruptura da lógica espacial, ao caracterizar-se como uma passagem de fronteira do espaço físico ao espaço onírico. No local, o homem vislumbra um cômodo permeado por um cenário extraordinário, dotado de uma fauna inédita:

> Devant l'homme, bourdonne une fontaine capricieuse, où, sur des rocailles d'argent qui montent plus haut que sa tête, une foule de petits insectes à trompes dégorgent mille filets d'eau colorée d'arc-en-ciel par les éclats de lumière que se renvoient leurs ailes frémissantes (MANDIARGUES, 1946, p. 136)

O personagem é recebido por uma espécie de mordomo, que o saúda com os dizeres: "Depuis longtemps nous vous attendions, *Signor Molle*, dit-il. Depuis très longtemps nous parlions de vos noces avec le grand Chat Mammon" (MANDIARGUES, 1946, p. 136-137). Em seguida, é transportado para outro cômodo, no qual é preparado para a noite de núpcias por duas criaturas anciãs. Logo após, é levado até um corredor subterrâneo, repleto de colunas maleáveis e peludas: "hérissées d'un crin plus dur que le poil d'éléphant et agitées de très lentes ondulations" (MANDIARGUES, 1946, p. 140). Tais colunas são sustentadas por jovens seminuas, que "caressent ces colonnes des doigts et de la langue" (MANDIARGUES, 1946, p. 140), de modo a "les faire tenir droits et durs, car ils portent tout le poids de la voûte. S'ils faiblissaient une minute, seulement, quelle catastrophe!" (MANDIARGUES, 1946, p. 141). Como podemos observar, tal trecho apresenta uma corporificação do espaço onírico, que passa a ser descrito em direta alusão ao membro masculino.

Por fim, o homem "se découvre dans une grande salle en rotonde qui paraît être bâtie à l'intérieur d'un coussin immense. Nul angle droit" (MANDIARGUES, 1946, p. 141). Enquanto é enlaçado pelo gato colossal, "Les colonnes, dans le couloir, semblent prises de furie convulsive" (MANDIARGUES, 1946, p. 141). No trecho em questão, a satisfação sexual do personagem, que desmaia alegre após entrar em contato com as garras do felino, ecoa no espaço ficcional, como se corpos e cenários se fundissem no interior de um universo mágico cuja lógica nos escapa.

Vladimir Propp refere-se à importância da espacialidade na configuração dos contos maravilhosos, designando como "G" a função segundo a qual "o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura" (2010, p. 48), o que se dá mediante o "deslocamento no espaço entre dois reinos" (2010, p. 48). Na obra de Mandiargues, o distanciamento não se apresenta como condição necessária à irrupção do maravilhoso. Diferentemente, nota-se a ocorrência de sobreposições espaciais, que tornam insólito o que a princípio nos parecia sólito. Inicialmente, os personagens se situam em ambientes verossímeis: quarto de hotel, aposentos domésticos, parque público. Contudo, tais locais passam a abrigar outras espacialidades, nas quais ocorrem fenômenos dos mais absurdos. A partir da metamorfose, os protagonistas adentram objetos e neles descobrem um novo universo, não mais regido pelas leis naturais que vigoram no meio onde se encontram dispostos. Nesse sentido, as narrativas apresentam uma confluência entre as instâncias do

"real" e do "irreal", a partir da configuração de um espaço ficcional múltiplo, no qual o meio natural do personagem engloba realidades ocultas.

Tal passagem de fronteiras é perceptível em *Le Pain Rouge*. Inicialmente, o protagonista encontra-se em um simples quarto de hotel. No entanto, o processo metamórfico que o acomete modifica completamente o cenário que ambienta o enredo, deslocando o personagem central para uma geografia insólita, de grandeza descomunal, no qual "Le morceau de pain rouge s'érigeait sous mon regard avec les proportions d'un très gros bloc de rocher" (MANDIARGUES, 1951, p. 89-90). O personagem entra em um território labiríntico, permeado por "bocas", "alvéolos", "orifícios", "cavernas", "cavidades", metáforas espaciais que, assim como em *L'homme du parc Monceau*, corporificam o espaço ficcional e o tornam erótico.

Em tais narrativas, observa-se um jogo entre real e irreal, a partir do estabelecimento de uma indefinição espacial. Tal estratégia textual faz-se muito presente nas narrativas fantásticas. Como salienta Marisa Gama-Khalil, "um procedimento potencial para a instauração do fantástico advém de sua capacidade de sobrepor duas (ou mais) dimensões diversas em um mesmo contexto narrativo" (2012, p. 33), mediante a "inserção de uma duplicidade de espaços (um similar ao que habita o leitor e outro que desloca as leis desse espaço)" (2012, p. 33).

No terreno da ficção fantástica, a construção de tais espaços narrativos viabiliza a composição de uma atmosfera dúbia, que mobiliza as atenções do leitor para o caráter insolúvel dos fatos narrados. Diversas obras fantásticas de escritores franceses atestam tal característica. É o caso de *Aurélia ou le rêve et la vie* (1855), conto de Gérard de Nerval, importante expoente da literatura fantástica de viés romântico. Nele, narram-se os fatos desconcertantes que ocorrem na vida do protagonista, homem que habita um hospício, o que não o impede de percorrer realidades múltiplas, diferentes continentes e épocas variadas. A partir de um foco narrativo em 1ª pessoa, as experiências relatadas pelo personagem-narrador produzem uma ambientação ambígua: "Mon âme se dédoublait pour ainsi dire, – distinctement partagée entre la vision et la réalité." (NERVAL, 1972, p. 13). Outra amostra relevante no que se refere ao efeito de indefinição oriundo de espacialidades ficcionais é o conto *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier, no qual a ambiguidade narrativa deve-se sobretudo à descrição de dois espaços que se sobrepõem, sem que o leitor fique a par do verdadeiro cenário em que o protagonista se encontra: em um deles, um padre vive seu cotidiano eclesiástico; já no outro, mora em um castelo com a figura vampiresca de Clarimonde.

Como podemos observar, dentre os artifícios empregados pela poética fantástica, nota-se a importância atribuída à sobreposição espacial, que obscurece os limites entre as dimensões do objetivo e do subjetivo. À primeira vista, a configuração dos espaços narrativos nos contos de Mandiargues se aproxima de tal caracterização; entretanto, tal motivo produz um efeito radicalmente distinto. A passagem do cenário realista ao cenário onírico não é representada como uma situação paradoxal, mas como um episódio natural, cujas consequências são favoráveis ao personagem, já que permite a realização de desejos recônditos. Deste modo, a metamorfose adquire sentido na medida em que se articula com o elemento espacial, sendo caracterizado como um fenômeno a partir do qual o espaço social se dissolve gradualmente face à irrupção de um universo onírico, no qual a experiência não é mais regulada pelas "regras" do humano.

1.2.2 O realismo maravilhoso na obra de Sylvie Germain

O esforço surrealista de "conciliação dos aspectos contraditórios do mundo [...]" (CHIAMPI, 1980, p. 34) encontra-se sintetizado na premissa do escritor Pierre Mabille: "le merveilleux est partout" (*apud* CHIAMPI, 1980, p. 35). O ideário do movimento voltou-se cada vez mais à aspiração de conceber, através da intuição poética, uma imagética cujas formas heterogêneas suprimissem a percepção antinômica entre *realia* e *mirabilia*, em vistas à iluminação dos aspectos prodigiosos imanentes ao real. Nas palavras de André Breton, em texto datado de 1953,

> l'intuition poétique […], enfin débridée dans le surréalisme, se veut non seulement assimilatrice de toutes les formes connues mais hardiment créatrice de nouvelles formes – soit en posture d'embrasser toutes les structures du monde, manifesté ou non. Elle seule nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la Réalité suprasensible, 'invisiblement visible dans un éternel mystère'. (BRETON, 1972, p. 188)

Tal tendência não ficou circunscrita ao movimento, mas foi determinante na fomentação de novas propostas literárias, nas quais se identifica uma integração harmoniosa entre elementos pertencentes aos domínios da natureza e da sobrenatureza. É o que podemos constatar na obra de Sylvie Germain, na qual os fenômenos insólitos não apenas coexistem com os eventos sólitos, mas são ficcionalizados como parte indissociável da realidade histórica do leitor, estratégia textual que proporciona um novo olhar sobre os principais acontecimentos ocorridos no século XX. Tal caracterização do insólito se aproxima dos

mecanismos textuais que compõem o realismo maravilhoso, surgido no cenário da literatura hispano-americana novecentista.

Um dos nomes mais notórios dessa nova vertente literária foi Alejo Carpentier, escritor cubano que cunhou a teoria do *real maravilloso* no prólogo ao seu romance *El reino de este mundo* (1949). O autor propôs uma concepção de literatura que focalizasse as tradições culturais, os mitos e os sincretismos religiosos latino-americanos pelo viés do maravilhoso. Segundo a definição do autor, o real maravilhoso trata de:

> uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de 'estado limite' (CARPENTIER, 2007, p. 33)[9]

Ao conceber o conceito de real maravilhoso, Carpentier almejava conjugar o duplo referencial "natural" e "sobrenatural" que, segundo ele, fora fabricado pelo sistema ocidental de oposições binárias. Sob tal ponto de vista, a poética carpenteriana pretendeu harmonizar dois modos de representação que se situavam em polos antagônicos, a partir da anexação do código insólito à ordem do real empírico, de modo a representar as múltiplas facetas que compunham a cultura latino-americana.

É interessante observar que a definição carpenteriana integra duas operações conceituais distintas, uma de ordem fenomenológica e outra de ordem ontológica, o que se faz perceptível pelo emprego dos verbos "ampliar" e "alterar" ao lado de "revelar" e "iluminar". Como salienta Irlemar Chiampi,

> De um lado, o maravilhoso aparece como produto da percepção deformadora do sujeito, de outro aparece como um componente da realidade. Os pontos de vista fenomenológico e ontológico se vêm entrelaçados de tal sorte que se resolve a contradição (aparente) entre o *deformar* e o *mostrar*. A extraordinariedade do modo perceptivo […] fica postulada como um correlato necessário do prodígio imanente às coisas. (1980, p. 33-34, grifo da autora)

Como afirmamos anteriormente, uma das características da literatura fantástica, capaz de produzir a hesitação do leitor implícito, diz respeito à instauração de um conflito insolúvel entre "razão" e "percepção": em muitos casos, o protagonista fantástico vê-se desamparado por não ser capaz de decifrar os fenômenos que desestruturam seu arcabouço racional. A formulação de Carpentier propõe uma escrita literária na qual se neutraliza a antinomia fantástica, a partir de uma poética conciliadora, cujos procedimentos de representação equiparam o mundo real e os objetos da fantasia. É o que observa Elena Palmero González:

---

[9] "una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'"

> na primeira formulação carpentereana do real maravilhoso é possível verificar a vontade do escritor de integrar duas operações de representação que habitualmente o discurso logocêntrico coloca como opostas. […] Essa maneira de colocar o conceito harmonizando contrários afirma desde esse momento inaugural o interesse do escritor em colocar seu discurso numa lógica outra, descentrada e à margem da lógica binária ocidental (GONZÁLEZ, 2014, p. 215).

É inegável que a proposição carpenteriana de uma literatura voltada à iluminação dos aspectos prodigiosos se aproxima da concepção surrealista do maravilhoso. Como bem destaca Irlemar Chiampi (1980), embora Carpentier tenha tecido críticas ao grupo surrealista francês, do qual fizera parte e se desvinculara posteriormente, sua definição do real maravilhoso apresenta pontos de contato significativos com as premissas do movimento. Ainda que tenha refutado o teor onírico do maravilhoso surrealista, oriundo de um projeto estético alheio ao intento de ilustrar os prodígios imanentes ao real, Carpentier inspirou-se na ideia bretoniana de confluência das dualidades a fim de realizar uma leitura da cultura latino-americana:

> A intenção evidente é deslocar a busca imaginária do maravilhoso e avançar uma redefinição da sobre-realidade: esta deixa de ser um produto da fantasia – de um "dépaysement" que os jogos surrealistas perseguiam – para constituir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê. (CHIAMPI, 1980, p. 36)

Conquanto a crítica hispano-americana tenha salientado a especificidade geográfica e cultural da poética realista-maravilhosa, é importante notar que tal literatura foi consumida em continente europeu e seus mecanismos textuais inovadores foram incorporados pela literatura de países do Ocidente. Como observa González, para que o conceito de real maravilhoso vigore nos estudos das literaturas contemporâneas, faz-se importante pensá-lo sob um prisma mais abrangente, como uma poética transhistórica: "O real maravilhoso não poderia, a estas alturas do século XXI, continuar sendo visto, de modo circunscrito, como uma escola ou movimento da narrativa latino-americana, geralmente associada à literatura do chamado boom." (2014, p. 223). Isto inclui reconhecer que, por um lado, o realismo maravilhoso se manifesta em outros contextos do campo literário latino-americano e, por outro, que suas formas e componentes discursivos inspiraram outros sistemas literários.

A teórica também atenta para o fato de que o realismo maravilhoso se configura como uma poética que se manifesta em todos os níveis textuais, e não apenas no plano temático. Cabe, portanto, arquitetar a "definição do real maravilhoso como uma poética total dos textos, ou seja, como algo que funciona integralmente em todos os níveis da textualidade e não exclusivamente nas coordenadas temáticas das obras que associamos a ele (falso reconhecer uma narrativa como realista-maravilhosa somente pelo tema que desenvolva)" (GONZÁLEZ, 2014, p. 223).

Tendo isso em vista, os estudos narratológicos mais recentes buscaram ampliar a concepção de tal modalidade literária, julgando-a como uma categoria global, e não como um movimento estético circunscrito ao sistema literário latino-americano. Atualmente, pesquisadores dedicam-se a examinar seus aspectos formais em obras da literatura francesa, belga e canadense, por exemplo. É o caso da concepção modal proposta por Charles W. Scheel em *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux: des théories aux poétiques.* Afirmando que "negligenciamos bastante […] a pertinência desse modo narrativo na literatura francesa" (SCHEEL, 2005, p. 124)[10], Scheel analisa o estatuto realista-maravilhoso de figurações insólitas presentes na obra de escritores franceses como Marcel Aymé e Jean Giono. Para tal, o teórico propõe uma redefinição do realismo maravilhoso, considerando-o como um modo narrativo, não necessariamente ligado a temáticas e referentes culturais específicos, mas caracterizado por determinados critérios formais, como "a co-presença no relato de um código realista e de um código do mistério" (2005, p. 105)[11] e "a fusão desses códigos antinômicos no discurso narrativo" (2005, p. 105)[12].

Podemos incluir no conjunto de obras realista-maravilhosas de expressão francesa os romances de Sylvie Germain, nos quais os códigos realista e insólito integram a estrutura textual, por intermédio de uma enunciação que postula sua equivalência. Na duologia *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre,* por exemplo, o narrador fornece diversas referências que estabelecem um efeito de real: ainda no início, relata o cotidiano dos membros da família Péniel, que moram às margens de um rio e sobrevivem com a renda obtida com o transporte fluvial do carvão. Contudo, a descrição do cotidiano prosaico dos personagens é pontuada pela irrupção de fenômenos mágicos, naturalizados pela voz narrativa. No primeiro capítulo, Vitalie Péniel, que já havia dado à luz seis crianças, todas mortas, consegue ter um filho apenas na sétima gravidez, Théodore-Faustin, que começa a chorar ainda no ventre de sua mãe: "Le septième, lui, cria dès avant sa naissance. Dans la nuit qui précéda l'accouchement Vitalie ressentit une vive douleur qu'elle n'avait jusqu'alors jamais connue et un cri formidable résonna dans son ventre." (GERMAIN, 1985, p. 19). O episódio do filho que chora prematuramente no ventre da mãe faz alusão a uma obra basilar da literatura realista-maravilhosa: *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez. No trecho que narra o nascimento do personagem Aureliano, lê-se: "Tinha chorado no ventre de sua mãe e nasceu com os olhos abertos." (2014, p. 56).

[10] "on a beaucoup négligé […] la pertinence de ce mode narratif dans la littérature française"
[11] "la co-présence dans le récit d'un code réaliste et d'un code du mystère"
[12] "la fusion de ces codes antinomiques dans le discours narratif"

Inicialmente, os personagens de *Le Livre des Nuits* vivenciam uma existência idílica, alheios aos jogos de poder que se desenrolam no território europeu, cujos resultados funestos ainda não se repercutem no pequeno universo rural dos personagens. Contudo, a tranquilidade familiar é interrompida quando o filho do casal Péniel, Théodore-Faustin, é convocado para a Guerra Franco-Prussiana. A partir dessa ruptura inaugural, todas as gerações da família Péniel são assombradas pelos horrores dos episódios que compuseram a história do Ocidente, fato que desencadeia as variadas metamorfoses que acometem seus corpos.

Ao longo da narrativa o código realista consolida-se, visto que o universo ficcional passa a ser contextualizado por referências históricas, que o situam no quadro social francês dos séculos XIX e XX. Contudo, a inserção do referente extratextual funde-se à caracterização mágica do real diegético, posto que a narrativa introduz proposições insólitas que se situam no mesmo grau de realidade. Todas as situações ocorridas nos períodos de guerra são narradas pelo viés de um realismo brutal, o que não impede que coexistam com fenômenos insólitos dos mais variados, que irrompem do corpo dos personagens como efeitos de tais situações-limite, cuja carga dolorosa ultrapassa as fronteiras do sólito.

1.2.2.1 Figuração dos personagens: entre o insólito e o histórico

Como constatamos anteriormente, a poética realista-maravilhosa caracteriza-se pela articulação não conflituosa entre os códigos realista e insólito. Nos textos de Sylvie Germain, eventos insólitos e históricos não apenas coexistem, mas inexistem separadamente, sendo ficcionalizados como dimensões indissociáveis de um mesmo quadro diegético. Os processos de figuração dos personagens são essenciais à composição de tal dinâmica conciliadora. Tal aspecto pode ser observado nos romances *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre*, nos quais as figuras de ficção assumem uma dupla faceta: são seres humanos insólitos. A duologia em questão relata o cotidiano de homens e mulheres que, situados na realidade do leitor, vivenciam as violências cometidas em contextos de guerra e reagem a sua condição história através de reações corpóreas que ultrapassam os limites do possível.

A formação de tal amálgama harmonioso, no qual referências históricas vinculam-se intimamente à caracterização insólita das figuras de ficção, também pode ser observada em *La Pleurante des rues de Prague*. Como vimos anteriormente, o livro narra as aparições insólitas da protagonista, cujo corpo desmesurado deve-se à condensação mágica das vivências de

homens, mulheres e crianças vitimados pelos acontecimentos que fizeram parte da história do Ocidente. À maneira do realismo maravilhoso, a personagem integra as dimensões do insólito e do real extratextual; suas ações se desenrolam em ruas, monumentos, praças e bairros pertencentes à cidade de Praga, como fenômenos prodigiosos que perfuram o espaço do visível, transformando a cidade em um universo multifacetado. Empregando uma linguagem poética, a narrativa descreve tal figura ficcional como uma fusão espaço-temporal entre diferentes cenários bélicos e períodos marcados pela violência institucionalizada. A configuração da personagem lhe confere a potencialidade narrativa de atuar na caracterização insólita tanto do espaço ficcional quanto da temporalidade narrativa. Como descreve a narradora, a passagem da mulher misteriosa transforma a trivialidade do cenário urbano em um local de presença daqueles que se foram e de rememoração daquilo que fora esquecido:

> aussitôt le paysage très ordinaire qui m'entourait s'arracha à sa banalité. […] Là où passe la géante, la terre s'exhausse de l'oubli où nous la tenons, les choses s'arrachent à l'indifférence où nous les reléguons, la matière se montre, grenue, rugueuse, massive, poreuse, pétrie de temps, et tout prend une odeur, un goût, une présence. (GERMAIN, 1992, p. 97-98)

Do mesmo modo, a presença de tal figura dissolve a concepção cronológica do tempo, estabelecendo uma sincronia entre diferentes temporalidades, que se unem em uma mesma imagem pungente: "Elle marchait, elle marchait. Elle allait en même temps en deux sens opposés. Et ce fut le temps qui céda sous ses pas. […] Le passé s'avançait à grands pas, – mais il allait si vite que c'était aussi bien l'avenir." (GERMAIN, 1992, p. 54-55). A condição fronteiriça da personagem, que se situa simultaneamente no mundo dos vivos e no dos mortos, manifesta-se em sua caracterização corpórea: trata-se de uma mulher gigantesca, que porta roupas em farrapos e caminha mancando, traços físicos que resultam do peso da memória coletiva que incorpora:

> Cette pleurante boite sans fin entre deux mondes, celui du visible et celui de l'invisible, celui du présent et celui du passé, celui de la chair et du souffle et celui de la poussière et du silence. Elle louvoie d'un monde à l'autre, – passeuse clandestine de larmes mêlées, celles des disparus et celles des vivants. (GERMAIN, 1992, p. 39)

Com o intuito de identificar os processos realista-maravilhosos de figuração na obra literária da autora, é importante debruçar-mo-nos sobre a relação que se estabelece entre as imagens insólitas do corpo e a ficcionalização de acontecimentos históricos, salientando o contexto enunciativo que orienta a inserção do referente extratextual como parte constitutiva de um universo ficcional insólito.

Ainda que Irlemar Chiampi tenha se dedicado a examinar as especificidades do realismo maravilhoso hispano-americano, alguns procedimentos formais identificados pela teórica são cruciais para nossa compreensão sobre as estratégias de enunciação que orientam a

inserção da iconografia insólita do corpo nos romances de Sylvie Germain. Como evidencia a teórica, na modalidade realista-maravilhosa, a junção não conflitiva entre códigos textuais incompatíveis (o realista e o insólito) é constituída a partir de duas estratégias narrativas: "A questão consiste em apresentar o real, a norma, o 'verossímil romanesco', para facultar ao discurso a sua legibilidade *como sobrenatural* (a recíproca é verdadeira: as *mirabilia* também são legíveis *como naturalia*)" (CHIAMPI, 1980, p. 61, grifos da autora). Por um lado, o realismo maravilhoso sobrenaturaliza o real; por outro lado, recorre à inscrição naturalizada do elemento insólito, mediante uma destonalização do discurso, que evita o emprego de termos que caracterizem os fenômenos narrados como extraordinários, assim como "quaisquer outros gestos de escritura que possam chamar a atenção para o excepcional" (CHIAMPI, 1980, p. 150).

Tais traços formais são perceptíveis na obra de Sylvie Germain, notadamente em *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre*. Em tais romances, as reações insólitas que se desenrolam no corpo dos personagens são autentificadas pela voz narrativa, que as caracteriza como expressões subjetivas corporificadas. Inversamente, a enunciação atribui uma conotação irreal aos episódios de guerra, narrando-os como eventos escandalosos, incompatíveis com o cotidiano dos personagens.

A enunciação naturalizada da tessitura insólita das figuras de ficção dá-se mediante a construção de uma causalidade mágica, processo que instaura um protocolo de leitura alheio à problematização dos fenômenos fisicamente impossíveis que permeiam o universo ficcional. A inclusão não-problemática de criaturas sobrenaturais no seio de um mundo marcado pela referencialidade histórica produz um efeito de leitura diferente daquele que podemos verificar em outras vertentes do insólito ficcional. Ao leitor, não cabe a tarefa de questionar o fundamento dos eventos narrados, situando-se no limbo da ausência de explicações definitivas, como vimos no tocante ao texto fantástico. A modalidade realista-maravilhosa visa produzir um efeito de encantamento, de modo que o leitor adentre sem hesitação no universo prodigioso dos personagens:

> O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava. Isto talvez queira dizer que o jogo se radicalizou (Borges fala da fé poética que substitui a dúvida suspendida). Em todo caso, ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas. (CHIAMPI, 1980, p. 61)

Convém ressaltar outra especificidade da voz narrativa presente nas produções literárias da autora, que dialoga especialmente com a carga enunciativa atribuída à composição física das figuras de ficção. O enredo da duologia *Le Livre des Nuits* e *Nuit-*

d'Ambre é transmitido por um narrador heterodiegético. Por um lado, tal voz narrativa descreve, de modo onisciente, os acontecimentos que ambientam o universo ficcional, ressaltando aspectos imperceptíveis aos próprios personagens; por outro, representa a perspectiva de cada personagem diante dos eventos ocorridos, assumindo assim o papel de intermediar o acesso do leitor às reflexões e sensações dos personagens.

Contudo, a aparente onisciência do narrador que, à primeira vista, parece acordar-se aos moldes realistas de enunciação, desfaz-se ao longo do texto, visto que o próprio sujeito enunciador questiona sua autoridade "biográfica", diante da feição inenarrável dos motivos tratados. O narrador germainiano não busca fornecer um retrato objetivo dos períodos de guerra, mas manifesta no próprio ato enunciativo a impossibilidade de narração da realidade histórica. É o que podemos constatar em algumas passagens de *Le Livre des Nuits*, que se referem ao esvaziamento do sentido das palavras em decorrência da devastação provocada pelos conflitos bélicos. No único trecho do livro narrado em 1ª pessoa, temos o testemunho de Augustin que, durante a 1ª Guerra Mundial, mantém um diário, no qual descreve o dia a dia nas trincheiras e relata a trajetória de vida de seus colegas, antes de serem convocados à guerra. Contudo, após testemunhar a morte de cada um de seus jovens colegas soldados, Augustin afirma a impossibilidade do ato testemunhal: "À force de raconter incessamment la mort les mots eux-mêmes s'étaient épuisés, vidés de sens et de désir de porter témoignage." (GERMAIN, 1985, p. 162).

Outro exemplo significativo é o trecho poético que dá início ao capítulo "Nuit des cendres", ambientado na 2ª Guerra Mundial. Nele, lê-se:

> Les noms des choses et des roses prenaient toujours davantage de nouvelles et étranges désinences jusqu'à même devenir imprononçables. [...] ils dénommèrent tout et plombèrent toutes choses d'une doublure de sang noir où ne s'imprimait plus qu'un jeu de dissemblances. Ils firent rimer sang avec cendre et néant. (GERMAIN, 1985, p. 268)

Irlemar Chiampi (1980) afirma que uma das características da enunciação realista-maravilhosa, apropriada do estilo barroco, é o questionamento, por parte do próprio narrador, da possibilidade de narração do referente, tido como indescritível: "Na linhagem barroquista do realismo maravilhoso se destacam modos peculiares de tensionar a enunciação e problematizar o ato produtor da ficção. [...] Como denúncia de uma situação narrativa constrangedora, a retórica barroquista *quer dizer o indizível*" (CHIAMPI, 1980, p. 85, grifo da autora).

Em consonância com o percurso realista-maravilhoso de instauração poética do objeto indescritível (CHIAMPI, 1980, p. 86-87), constata-se, em *Le Livre des Nuits*, uma postura crítica por parte do narrador, que retrata os efeitos das guerras na vida dos integrantes da

família Péniel, ao passo em que problematiza o uso referencial da linguagem, inadequado à incorporação do referente. Ante a impossibilidade de traduzir em palavras os efeitos devastadores das guerras, a voz narrativa insere poeticamente a referencialidade histórica mediante a figuração de imagens insólitas do corpo, que representam um contraponto ao silenciamento imposto às vítimas das guerras.

O caráter inenarrável das violências perpetradas pela humanidade é novamente trazido à tona em *La Pleurante des Rues de Prague*, dessa vez por intermédio de um foco narrativo em 1ª pessoa. O livro em questão apresenta uma narradora-escritora, fato que postula uma incógnita no tocante à divisa entre as instâncias do sujeito enunciador e da figura autoral. Ao relatar as aparições da figura misteriosa da mulher descomunal, que caminha chorosa pela cidade de Praga, semeando visões de tempos passados, a narradora salienta continuamente a impossibilidade de adotar um modo de representação que seja capaz de contemplar tal figura ficcional: "comment rédiger la chronique des déambulations d'une inconnue qui ne surgit que par intermittence dans l'espace du visible?" (GERMAIN, 1992, p. 18).

Segundo a protagonista-escritora, seu livro é composto por impressões fugidias sobre um ser imaterial cuja carga imagética não pode ser transmitida pela linguagem, de modo a compor a unidade de um relato: "Il suffit parfois de l'épiphanie d'une image pour que le langage d'un coup se plombe et s'épuise et que la pensée s'égare" (GERMAIN, 1992, p. 72). Pelo viés metaficcional, o livro evoca os limites da escrita, que não admite ser circunscrita aos moldes do discurso realista, apresentando ao leitor uma representação ordenada e verossímil de um universo descritível. O ato da escrita é descrito pela narradora-escritora como um processo que "peut être que fragmentaire, inachevé" (GERMAIN, 1992, p. 18), face à impossibilidade de traduzir em palavras o prodigioso espetáculo de uma figura múltipla, transhistórica, caracterizada pela convergência das violências cometidas ao longo dos séculos. Assim como postulou a prática surrealista, a arte verbal é aqui tematizada como um processo de intuição artística, alheio ao controle por parte da figura autoral, à qual cabe deixar-se impregnar pela potência das visões poéticas, sem a intenção de torná-las decodificáveis segundo as leis da lógica.

Na qualidade de encarnação da memória história do continente europeu, a imagem da mulher gigantesca metaforiza o inenarrável, o que é sugerido pela impossibilidade de se contemplar sua face:

> On ne peut, on ne doit jamais regarder de face cette femme. Tout comme on ne peut contempler sans écran une éclipse solaire, sinon ce ne serait plus ensuite que ténèbres pour les yeux. [...] Comment, en effet, contempler l'absolue nudité des douleurs humaines sans mourir à soi-même? (GERMAIN, 1992, p. 35-36)

Como podemos observar, o relato da narradora constitui-se como uma tentativa dolorosa de partilhar a densidade de imagens do passado cujo sentido foge à linguagem. Reagindo com espanto face ao objeto indescritível, a personagem-narradora situa-se no mesmo nível de incompreensão que o leitor de sua obra. Contudo, esse efeito de espelhamento entre protagonista e leitor-modelo difere significativamente daquele que examinamos no caso da modalidade fantástica. Nesta, a hesitação do personagem-narrador releva da relação hierárquica entre os códigos realista e insólito que organiza a lógica narrativa. Nesse sentido, a atitude do protagonista face ao desconhecido é caracterizada por tentativas frustradas de decodificar o elemento insólito segundo as leis físicas que organizam o universo ficcional. Não há espaço para o deslumbramento face ao impulso imperativo do personagem em solucionar o enigma fixado. Já no texto de Sylvie Germain, como a própria narradora indica, a irrupção do fenômeno insólito produz uma reação de espanto derivada não da vontade de verdade, mas do efeito de encantamento suscitado pela mulher misteriosa: "l'étonnement était d'un autre ordre. Il relevait du mystère de l'enchantement, et non de la dynamique de la curiosité." (GERMAIN, 1992, p. 25).

A visão prodigiosa encanta a narradora e o leitor na medida em que, sobrenaturalizando o real extratextual, propicia uma percepção histórica diferenciada. Diferentemente de uma visão causal dos acontecimentos que permeiam nossos livros de história, a figura em questão incorpora, pelo viés do insólito, situações de guerra ou de opressão, revivificando a voz de segmentos marginalizados, renegados pelas representações objetivas do passado:

> Elle est la mémoire de la ville, – la mémoire côté ombre, celle des pauvres et des petits, de ceux et celles dont l'Histoire ne retient pas le noms et oublie les souffrances. Elle est la mémoire denuée de toute gloire, celle qu'on n'écrit pas, qu'on n'illustre ni ne chante ni ne dore à l'or étincelant des mythes et des légendes. (GERMAIN, 1992, p. 116)

Como assinalam os estudos narrativos atuais, o personagem é um componente narrativo cujas facetas transliterárias são de suma importância na deflagração dos efeitos de leitura. É importante, portanto, ressaltar "os procedimentos de construção da personagem no universo da ficção, em relação directa ou indirecta com o mundo real e com os sentidos transliterários (ideológicos, sociais, culturais, etc.) que nele discernimos." (REIS, 2006, p. 21). Na poética de Sylvie Germain, a produção de efeitos de leitura vincula-se intimamente à composição da dimensão corpórea das figuras de ficção, visto que, desviado de seu contexto fisiológico, o corpo se converte no espaço de enunciação da condição história dos personagens. Tal tendência é própria à modalidade realista-maravilhosa, na qual a dimensão

corpórea atua ativamente como elemento que intermedeia os sentidos transliterários. Como salienta Pereira, nas narrativas literárias do realismo maravilhoso,

> O corpo humano é colocado como o lugar em que se concentra boa parte dos elementos sígnicos não-familiares ao olhar da recepção, mas que, ao mesmo tempo, evoca, metonimicamente, elementos relacionados a uma matéria histórica, cultural ou mesmo política. O corpo torna-se, assim, uma instância de alta significação. Decifrar seus 'desvios' é, portanto, fundamental à descodificação da narrativa realista maravilhosa. (PEREIRA, 2002, p. 50)

Os sentidos atribuídos às corporeidades insólitas na obra de Sylvie Germain, cujas especificidades serão analisadas nos próximos capítulos, indicam uma diferença expressiva com relação aos aspectos observados nos textos de André Pieyre de Mandiargues. Como pudemos constatar, na obra do autor surrealista, a caracterização dos personagens converge, em diversos aspectos, com os esquemas de figuração da literatura maravilhosa, de modo que não é difícil delinear traços intertextuais entre os enredos dos contos de Mandiargues e aqueles que permeiam outras narrativas de tal vertente literária. À maneira do maravilhoso, no qual os personagens são descritos de acordo com os moldes de ação que lhes são incutidos, os contos de Mandiargues centram-se na narração dos deslocamentos espaciais e das ampliações perceptivas dos personagens, rumo à experimentação de um universo construído à imagem dos ideais surrealistas de liberdade e erotismo. No interior desse quadro estrutural, o motivo da metamorfose atende à função de dar o impulso inicial à dinâmica de atuação dos personagens, cujas implicações subjetivas serão abordadas no capítulo seguinte. Diferentemente, na obra de Sylvie Germain, a mutabilidade dos personagens não representa um ponto de partida para a descoberta de novas formas de atuação no mundo, mas atende sobretudo a uma função comunicativa, caracterizando-se como uma maneira de enunciar as experiências traumáticas dos personagens.

Recordemos, por exemplo, o personagem Deux-Frères que, durante a 1ª Guerra Mundial, incorpora o irmão falecido a fim de preservar os traços de sua memória e prover um testemunho físico de sua presença no mundo. Assim como a protagonista de *La Pleurante des Rues de Prague*, cuja dimensão física simboliza a revivificação dos desaparecidos, a estatura descomunal de Deux-Frères representa a luta contra o esquecimento. O personagem não apenas corporifica o irmão, mas também carrega a lembrança de seus companheiros mortos durante o conflito, cuja imagem se reflete em seu olhar:

> Cette pupille béante était un miroir ardent qui enflammait, non pas ce qui venait s'y réfléchir, mais les images déjà gravées en creux dans son fond. [...] Et ces images étaient visages, Victor-Flandrin y distingua celui de ses fils et celui d'autres jeunes hommes encore qu'il ne connaissait pas. Tous avaient le même air épouvanté et s'embrasaient sitôt parus pour exploser tout aussitôt, disparaissant, ressurgissant sans cesse. (GERMAIN, 1985, p. 171)

Em um universo romanesco marcado pela fusão entre os códigos realista e sobrenatural, os fenômenos insólitos se caracterizam como inscrições corpóreas do passado, espasmos dolorosos que denotam as marcas históricas que atravessam os personagens. Contudo, a deflagração corpórea do passado não acomete apenas os personagens que vivenciaram diretamente os conflitos bélicos. Nos romances em questão, as figuras de ficção não são caracterizadas como unidades autônomas, mas são atravessadas pelas experiências de seus antepassados, o que se manifesta pela irrupção de fenômenos transgeracionais, que reverberam os sofrimentos inscritos na memória familiar.

A questão da transgeracionalidade surge como motivo basilar no início de *Le Livre des Nuits*, quando se introduz o personagem Charles-Victor, herdeiro da família Péniel, que reaparece apenas no enredo do livro seguinte, *Nuit-d'Ambre*. Trata-se de um trecho enigmático, que descreve o grito de Pauline, ao perder tragicamente o filho mais velho, evento trágico que desencadeia a ruptura da infância do pequeno Charles-Victor:

> La nuit, qui par le cri de sa mère un soir de septembre s'empara de son enfance, s'engouffrant dans son coeur avec un goût de cendres, et de sel et de sang, ne le quitta jamais plus, traversant sa vie d'âge en âge, et déclinant son nom au rebours de l'histoire. (GERMAIN, 1985, p. 11)

Como indica o narrador, tal grito não expressa apenas o sofrimento individual de uma mãe em luto, mas "venait du fond du temps, écho toujours ressurgissant [...]" (GERMAIN, 1985, p. 11), reverberando os sofrimentos que acometeram todas as gerações da família. Tal sentido é confirmado pela referência às cinzas, ao sal e ao sangue, elementos que aludem ao suor e ao sangue derramado nos campos de batalha, assim como às cinzas, condição à qual muitos dos integrantes da família são reduzidos quando soldados nazistas invadem o vilarejo de Terre-Noire.

No universo criado por Sylvie Germain, o corpo dos personagens é a superfície de deflagração das forças históricas do passado e do presente. Em *Le Livre des Nuits*, cada personagem carrega inscrições corpóreas que registram a existência de seus antepassados, imortalizando-os. É o caso do protagonista, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Um dia antes de falecer, pressentindo a proximidade da morte, sua avó Vitalie lhe oferece como herança a sombra de seu sorriso, que irá seguir seus passos e protegê-lo por toda a vida: "Je ne peux rien te donner, sinon le peu qui va rester de moi après ma mort, – l'ombre de mon sourire. Emporte-la, cette ombre, elle est légère et ne te pèsera pas. Ainsi ne te quitterai-je jamais et resterai-je ton plus fidèle amour." (GERMAIN, 1985, p. 63). O sorriso transfigurado em sombra dourada que Vitalie confia ao neto comporta não apenas sua profunda afeição, mas uma multidão de seres e lembranças que fizeram parte de seu passado – o ambiente marítimo

de sua infância, assim como as vozes de seus próprios familiares, há muito desaparecidos: "cet amour je te le lègue, il est tellement plus grand, plus vaste que moi. Dedans passent la mer, les fleuves et les canaux, et tant de gens, hommes et femmes, et des enfants aussi." (GERMAIN, 1985, p. 63).

O protagonista também integra em seu corpo a figura do pai, Théodore-Faustin. Ao morrer, o homem derrama lágrimas, que se cristalizam em pérolas, que o filho carrega em um cordão durante toda sua vida. Outra marca hereditária representa a figura materna, que morre durante o trabalho de parto, contemplando as estrelas. Seu último olhar transfere-se ao filho, que nasce com uma mancha dourada no olho esquerdo. Por sua vez, todos os descendentes de Nuit-d'Or herdam tal marca dourada: "Il laissa également trace de sa nuit d'or dans les yeux de ses fils. [...] Et cette tache devait, de même que la gémellité, marquer toute la lignée des enfants qu'il engendra." (GERMAIN, 1985, p. 94). Como podemos constatar, o personagem é um ser polimorfo, composto pela união de todos os seus familiares falecidos.

O fator da transgeracionalidade também é representado de modo significativo no livro *Nuit-d'Ambre*, especialmente no caso do personagem Octobre, último filho de Nuit-d'Or. Desde pequeno, Octobre é vítima de perturbações físicas que se repetem anualmente, nas quais vê-se violentamente atravessado pela memória nostálgica de sua mãe, Mahaut de Foulques. Oriunda de uma família de comerciantes franceses instalados no Camboja, Mahaut usufruíra de uma vida próspera, mas perdera grande parte de seus bens em jogos de azar. Em decorrência de sua ruína financeira, a personagem retorna à França e instala-se em Terre Noire, em uma velha casa abandonada que lhe fora deixada como herança. No novo local, conhece Nuit-d'Or, de quem engravida. A personagem dá à luz gêmeos, Octobre e Septembre, mas rejeita-os de imediato, dedicando seus dias em devaneios sobre seu passado próspero e as belezas de sua paisagem natal. "Son passé lui suffisait, sa mémoire lui tenait lieu de présent et de futur. Sa mémoire, – sa fable, son éternité." (GERMAIN, 1987, p. 67).

Contudo, Mahaut nota o estranho fenômeno que acomete Octobre e descobre no corpo atormentado do filho uma forma de reviver seu passado glorioso:

> son fils magique, porteur de sa mémoire, et de plus encore que sa seule mémoire. [...] Il lui devenait même plus encore que son fils, – il se faisait peuple, géographie, climat. Il se faisait divinité. Don merveilleux du Mékong. Il devenait théâtre d'ombres où sa mémoire enfin s'articulait. (GERMAIN, 1987, p. 70)

Durante suas crises, Octobre regressa no tempo, até o instante de seu nascimento e, em seguida, ascende à época áurea da vida da mãe. Corporificando a memória materna, Octobre é percorrido pela língua estrangeira oriunda do local de onde a mãe viera: "Il régressait vers un babillage d'enfant plein de colère et de terreur jusqu'à reproférer le cri de sa naissance. Mais

alors, ce n'était pas le silence qui s'établissait enfin, – d'un coup le cri se renversait et une parole autre, étrangère, se levait, que seule Mahaut comprenait." (1987, p. 69-70).

Ao compararmos a inscrição dos personagens insólitos na obra dos dois autores aqui tratados, nota-se uma diferença crucial no que diz respeito à presença ou ausência de uma causalidade interna, que vincule os fenômenos de modo a torná-los coerentes. Nos contos de Mandiargues, não se estabelece uma relação de causa e efeito entre as situações narradas. Os personagens, que se situam inicialmente no terreno do mundo real, adentram misteriosamente um outro domínio, não mais regulado pelas leis físicas, no qual observam ou vivenciam uma série de situações inexplicáveis e desconexas.

Contudo, a ausência de uma lógica causal, que justificaria o desenrolar dos eventos, não produz um efeito de leitura desestabilizante, como no caso do texto fantástico. Como vimos anteriormente, na literatura fantástica, a causalidade dos fenômenos é questionada, a partir da inserção de hipóteses conflitantes, que não podem ser confirmadas, procedimento que instaura um conflito insolúvel em âmbito narrativo. Já na narrativa maravilhosa, "ela [a causalidade] é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta ao *realia*" (CHIAMPI, 1980, p. 60). Neste sentido, o código insólito é naturalizado como elemento pertencente ao universo ficcional, enquanto o código realista faz-se ausente, visto que não participa ativamente do efeito de leitura. É o que podemos observar nas narrativas do autor surrealista, em que a sucessão dos fenômenos insólitos ocorre de modo incongruente, como se o conteúdo das imagens fosse erigido pelo trabalho enigmático dos sonhos, mas é neutralizada pela voz narrativa, que tonaliza o insólito como elemento próprio ao real diegético.

Já na poética realista-maravilhosa, o código insólito funde-se ao código realista, de modo que ambas as instâncias passam a contribuir simetricamente na construção dos efeitos de sentido: "se o discurso realista e o discurso maravilhoso se definem, no âmbito de uma teoria da representação, pela disjunção de termos contrários, a poética do real maravilhoso se define pela conjunção e até conciliação afetiva dessas formas de representação." (GONZÁLEZ, 2014, p. 223-224).

Nos romances de Sylvie Germain, a faceta insólita dos personagens não se manifesta a partir de uma transição entre as dimensões do real ao onírico, mas constitui um aspecto imanente à realidade histórica que ambienta a narrativa. À diferença dos contos de Mandiargues, caracterizados pela ausência de um regime de causalidade, as narrativas de Sylvie Germain estabelecem uma lógica interna, que justifica os motivos metamórficos, ao caracterizar os fenômenos prodigiosos e os acontecimentos históricos como facetas de uma

mesma concepção de mundo. Ao modo das narrativas realista-maravilhosas, “há uma necessária conexão, um vínculo inevitável entre coisas distantes numa narrativa em que a causalidade é ‘mágica’” (CHIAMPI, 1980, p. 60).

2 **FORMAS METAMÓRFICAS E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO**

No presente capítulo, pretendemos avançar em nossas observações, averiguando a função semântica que o insólito assume na obra dos autores em questão. Visto que, em ambas as produções literárias, os fenômenos metamórficos não são narrados a fim de suscitar efeitos de leitura ligados ao desconcerto ou ao espanto, compete-nos agora elencar, de modo mais acurado, as finalidades que legitimam a instauração do elemento insólito na estrutura textual. Para tal, deve-se indagar: em tais narrativas, o insólito teria por função estabelecer uma mera irrupção do "irracional", destinada a produzir uma desnaturalização absurda de postulados lógicos; ou, diferentemente, tal elemento atuaria como um componente ativo na produção de sentidos literários que, aliado à composição das figuras de ficção, dotam-nas de novas facetas?

As reflexões que já realizamos nos permitem observar que o tema da metamorfose é introduzido nas narrativas aqui examinadas pelo viés de um acordo ficcional que o converte em um processo de subjetivação dos personagens. Contudo, em tais contextos ficcionais, o que significa referir-se à representação de subjetividades? Seriam os personagens retratados como individualidades bem constituídas – cuja personalidade se alinha aos parâmetros da consciência –, ou estaríamos diante de seres de papel cuja riqueza subjetiva reside na própria provisoriedade do sujeito, o que representaria um desafio aos princípios miméticos de representação da figura humana?

A postulação de um contrato mimético que, em âmbito literário, deu origem à composição de figurações realistas, orientava-se pelo propósito de compor retratos fixos, de modo que os personagens se configuravam como figuras representativas de suas respectivas camadas sociais, posições de classe, diferenças econômicas e culturais. Em tal literatura, o regime onisciente da voz enunciativa ordenava a descrição de personagens cujos traços de subjetividade demonstravam-se estáveis, ao estabelecer relações causais entre a esfera da personalidade e o sentido da ação. Os estereótipos sociais trazidos à tona por essa caracterização tipológica dos personagens faziam com que suas atitudes fossem facilmente assimiláveis pelo leitor que, ao atualizar o conteúdo textual, não se via desafiado a decifrar camadas mais profundas de sentidos. Sobre tal lógica de figuração ficcional, Carlos Reis observa que "as personagens são nítidas, os seus valores estão bem definidos, determinam comportamentos relativamente previsíveis e levam a consequências que não podem ser evitadas" (REIS, 2018, p. 22), ao que acrescenta: "a personagem convencional do realismo

não excede a moldura de comportamentos que lhe foi atribuída, para comodidade de um leitor passivo e até um pouco preguiçoso.” (2018, p. 23).

Segundo Luiz Costa Lima (2001), a refutação dos princípios miméticos na literatura oitocentista vinculou-se intrinsecamente à mudança na concepção do sujeito ocorrida na modernidade que, ao dotá-lo de feições psicológicas individuais, situou a representação do real como produto das subjetividades, indo de encontro à razão clássica. Neste sentido, o jogo das figurações literárias inverteu-se: a personalidade dos personagens não seria mais determinada pelo universo no qual encontram-se inseridos, mas, ao contrário, tal universo passa a ser tematizado como um construto subjetivo, produto de uma percepção de mundo:

> associamos o ostracismo que a *mímesis* tem sofrido, desde os primeiros românticos alemães, a uma certa concepção do sujeito, que se costuma considerar como característica do pensamento moderno. A essa concepção chamamos ‘solar’ porque parte do suposto de que a ênfase no sujeito individualizado e psicologicamente orientado implica que ele comanda suas representações. (LIMA, 2001, p. 197).

No âmbito das diversas vertentes da literatura insólita, tal processo de subjetivação do universo ficcional já se configurava como força-motriz da literatura fantástica oitocentista – poética da incerteza que dissolvia a estabilidade do real diegético, mediante o estabelecimento de uma antinomia entre o teor enigmático dos fenômenos tematizados e a impotência da inteligibilidade racional que ordena as reflexões do protagonista. Não apenas no relato fantástico, como também nas produções insólitas novecentistas aqui examinadas, constrói-se uma fenomenologia metaempírica que, mediante a exploração estética dos modos de variação subjetiva, desrealizam o universo ficcional, ao romper as fronteiras entre sujeito e objeto, e retiram a figura humana de sua posição racional cartesiana. Em suma, tais manifestações do insólito ficcional, não obstante suas particularidades, “apontam para aquilo que escapa ao poder da razão, da consciência: a loucura, o duplo, a fantasmagoria, o onírico, a ilusão, o impensável dão corpo à experiência irrecusável de uma inconsciência, que método algum pode dominar.” (KON, 2001, p. 99).

No seio de tais reflexões, o motivo da metamorfose adquire suma relevância, em virtude de sua competência narrativa em deslocar os moldes realistas de caracterização dos personagens, postulando a provisoriedade do sujeito. Sabe-se que a metamorfose é tema constante nas diversas vertentes do insólito ficcional, perpassando os domínios da literatura fantástica, do maravilhoso e do conto de fadas, assim como da literatura de horror. Contudo, tal temática adquire um teor particular nas obras aqui tratadas, o que justifica nossa intenção de examiná-las em conjunto. Na obra dos dois autores, nota-se que os personagens metamórficos não são providos de uma natureza mágica – como no caso dos contos de fada, em que o mundo ficcional caracteriza-se pela inserção de figuras insólitas como feras e

serventes, que se transformam em príncipes e donzelas, fato que geralmente se desenrola de acordo com os méritos decorrentes da pureza de seu espírito. Da mesma forma, como já pontuamos anteriormente, os sentidos atrelados à metamorfose na obra dos dois autores difere da experiência do homem fantástico, no qual o fenômeno representa um potente recurso na instauração da ambiguidade narrativa, de modo que não se admitem lacunas para que o leitor o aprecie sob o ponto de vista subjetivo daquele que o vivencia diretamente. Diferentemente, as figuras de ficção que nos interessam aqui caracterizam-se como seres humanos, cujos corpos transgridem suas fronteiras em consonância com as vias da subjetividade, – representada não como entidade fixa, associada à consciência, mas como uma condição que se transforma continuamente e de maneira inconsciente – fato que qualifica tais corporeidades como metáforas de imposições sociais, desejos, traumas e afetos variados.

A compreensão da condição fluida de tais figurações insólitas pressupõe a consideração de sua dimensão transliterária e, para que possamos desenvolver tal raciocínio, convém recapitular os eixos teóricos já adotados no âmbito da teoria da personagem. No campo dos estudos narrativos modernos, realizados sobretudo a partir da década de 1960, o exame das especificidades figurativas perdeu sua posição de destaque, na medida em que a figura de ficção viu-se reduzida à condição de categoria funcionalista. Tal tendência pode ser explicada, em grande medida, como uma forte reação a interpretações psicologizantes e biográficas, que desconsideravam as características estruturais e os recursos narrativos da obra literária: "à sua maneira, o sacrifício da personagem respondia aos excessos biografistas e mesmo psicologistas que, numa perspectiva conteudista, entendiam a personagem como extensão do autor, evidência da sua 'intenção' ou linear representação de figuras reais." (REIS, 2006, p. 15).

Em consequência, cedendo à tentação do imanentismo estruturalista, os estudos narrativos desvalorizaram, em grande medida, os sentidos transliterários e discursivos que atuavam nos processos de figuração ficcional. A análise estrutural, embora tenha proporcionado enormes contribuições no campo dos estudos literários, negligenciou o estudo das personagens, na medida em que as reduziu a componentes textuais destinadas a cumprir determinadas funções em âmbito narrativo, desconsiderando assim a referencialidade que as constitui, ou, em outros termos, o diálogo que se estabelece entre formas narrativas e funções referenciais: "O imanentismo absoluto leva ao impasse: o personagem, ainda que dado pelo texto, é sempre percebido para além do texto."[13] (JOUVE, 1992, p. 105).

[13] "L'immanentisme absolu mène à l'impasse: le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte."

No que diz respeito ao nosso campo de pesquisa, é fácil averiguar as limitações contidas em tal abordagem, visto que os diferentes efeitos de leitura produzidos no âmbito das mais diversas vertentes do insólito ficcional – como o Fantástico, a Ficção Científica e o Maravilhoso – pressupõem interlocuções fecundas entre o fazer artístico e o sistema de referências que intermedeiam as relações sociais e o ordenamento dos saberes, das ações e dos afetos. O insólito constitui-se como um elemento narrativo cujo efeito é ativado em consonância com o horizonte de expectativas do leitor, na medida em que postula questionamentos acerca das leis físicas, das percepções cristalizadas e das valorações morais que organizam o "real" extratextual, colocando em xeque suas posições discursivas hegemônicas.

A literatura fantástica oitocentista, por exemplo, incorporou discursos científicos e filosóficos, confrontando-os ficcionalmente de modo a produzir o efeito ambíguo que lhe é característico, provocando assim "a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal [...]"[14] (BESSIÈRE, 1974, p. 11). Já no caso da literatura maravilhosa, a teórica Nelly Novaes Coelho, referindo-se à potencialidade transliterária e revolucionária do imaginário que a constitui, salienta que tal vertente literária erige "caminhos abertos para uma verdadeira consciência crítica do mundo e para o relacionamento essencial do Eu com os Outros – forças interiores capazes de se oporem às arbitrariedades e às injustiças dos poderes egoísticos e despóticos." (1987, p. 30).

De modo geral, o insólito ficcional ativa o poder de seus recursos narrativos mediante a incorporação de discursos que permeiam o universo do leitor, ficcionalizando-os de modo a afrontar as noções hegemônicas de verdade, realidade e normalidade. Ao situar personagens em situações de desordenamento das leis físicas, a literatura insólita desvela os limites dos sistemas hegemônicos de pensamento, ressaltando como o impulso pelo conhecimento dissimula a vontade de impor uma imagem unilateral do real, no próprio sentido nietzchiano, segundo o qual se instaura a tirania da vontade de verdade "tão logo uma filosofia começa a acreditar em si mesma. Ela sempre cria o mundo à sua imagem, não consegue evitá-lo; filosofia é esse impulso tirânico mesmo, a mais espiritual vontade de poder, de 'criação do mundo', de *causa prima* [causa primeira]" (NIETZSCHE, 2005, p. 15).

Tendo em vista como a literatura se alimenta continuamente de quebras de paradigmas e do surgimento de novas visões epistêmicas, – ou seja, dos cruzamentos que estabelece com outros campos discursivos – interessa-nos observar nosso *corpus* ficcional à luz dos processos

[14] la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréel [...]

de articulação de componentes narrativos com referências extratextuais, dentre elas os regimes discursivos da psicanálise e da filosofia, de modo a questionar o que o elemento insólito comporta na esfera dos sentidos. Partindo de tal prisma analítico, notaremos que, nas obras dos dois autores, o sobrenatural representa outra espécie de enigma; não mais um elemento externo, cuja percepção provoca o tormento, mas uma incógnita que se situa no interior do sujeito. Tal tendência nos leva à necessidade de considerar as novas manifestações do insólito surgidas no bojo do contexto pós-psicanalítico, no qual a percepção do sujeito complexificou-se consideravelmente, fato que foi fonte de diálogos entre o conjunto referencial da psicanálise e o fazer literário.

Tzvetan Todorov afirma, no final de *Introdução à literatura fantástica*, que o surgimento da psicanálise representou o fim da literatura fantástica, visto que esta tratava primordialmente de temas considerados tabus no século XIX. De acordo com o teórico búlgaro, "Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo." (2008, p. 167). Segundo tal ponto de vista, o surgimento da psicanálise teria inaugurado uma nova compreensão sobre os aspectos psíquicos que orientam a vida, fornecendo-lhes um novo canal de expressão, o que teria supostamente suspendido a necessidade humana de narrar, pelo viés da literatura, situações ambíguas e desconcertantes, que transgridem as fronteiras do concebível.

Embora Todorov estivesse se referindo apenas à escrita do fantástico, sua interpretação nos diz respeito, visto que o teórico declara que as descobertas psicanalíticas teriam suprimido o caráter insólito anteriormente atribuído aos fenômenos oriundos da *psique*. Com o advento da psicanálise, toda a problemática sobre os aspectos obscuros relacionados aos desejos, assim como sobre os limites da consciência, introduzida na literatura fantástica através da irrupção de fenômenos que escapam ao domínio da razão, parece dissolver-se frente ao conceito psicanalítico de inconsciente.

Contudo, sustentaremos aqui a hipótese de que o surgimento da teoria freudiana não provocou uma supressão das problematizações da Razão que, desde o Romantismo, se constituíram como força-motriz da produção fantástica; pelo contrário, as descobertas de Sigmund Freud conferiram novo vigor à produção do insólito ficcional, já que conceberam uma nova compreensão do sujeito, não mais centrada na racionalidade. A doutrina freudiana, ainda que situada no campo científico, representou "um ceticismo alerta e crítico diante de alguns dos valores máximos do Iluminismo: a crença na soberania da razão, a fé no progresso e a veneração incondicional pelo saber científico." (DESSAL, 2017, p. 10). A partir do

conceito de inconsciente, "a psicanálise produziu uma derrubada da razão e da consciência do lugar sagrado em que se encontravam. Ao fazer da consciência um mero efeito de superfície do Inconsciente, Freud operou uma inversão do cartesianismo que dificilmente pode ser negada." (GARCIA-ROZA, 1985, p. 20).

O exame das relações entre literatura e psicanálise pode ser realizado sob diversos prismas analíticos, de modo que é importante situarmos com clareza nossa posição teórica, fundamentalmente voltada às especificidades das obras literárias que nos propusemos a examinar. Os vértices conceituais adotados em nossa pesquisa têm como objetivo ressaltar apropriações, por parte do campo literário, de considerações teóricas que lhes são exteriores, mas que lhe fornecem um amplo espectro de novos arranjos narrativos e, especialmente, de novas figurações ficcionais. Neste sentido, interessa-nos notar como a dialética freudiana do sujeito difundiu-se para além do campo psicanalítico e adentrou o âmbito da produção literária, contribuindo para o surgimento de uma série de novas temáticas e procedimentos narrativos que evocam, sob o ponto de vista do inconsciente, as facetas insólitas do homem. Ainda que a inteligibilidade racional da psicanálise tenha, muitas vezes, buscado caracterizar a obra literária como sintoma da tentativa de sublimação de conflitos internos por parte do artista, sabe-se que a literatura sempre dedicou-se à exploração das camadas insuspeitas do humano, o que explica o fato de que "a literatura sempre forneceu metáforas, imagens, arquétipos e conceitos ao saber psicanalítico, aproveitados em várias instâncias (Édipo, narcisismo, bovarismo, entre tantos), mostrando uma anterioridade e uma supremacia da experiência literária" (ROSENBAUM, 2011, p. 2). Contudo, no contexto psicanalítico, tal interdisciplinaridade pode ser pensada em uma relação de mão dupla. Diferentemente do esforço psicanalítico em reduzir a arte a expressões inconscientes, podemos afirmar que a relação entre criação estética e psicanálise fora considerada uma fonte frutífera por parte de diversos escritores novecentistas, que empregaram a formulação psicanalítica do sujeito de modo a acentuar sua qualidade enigmática. Nas palavras de Kon,

> É em relação à sombra do homem, a esta 'opacidade originária', que não mais pode ser iluminada por um ordenamento natural da representação, que se insurge, numa nova humanidade, numa nova rede epistêmica, o incompreensível, o impensado e impensável, soterrados pela razão clássica em sua crença na soberania da consciência. (2001, p. 99-100)

Como sabe-se, Freud postulou que "a realidade *psíquica* é uma forma especial de existência" (FREUD, 1996, p. 641), assim como a própria realidade material. Estabelecendo um diálogo entre essa nova visão epistêmica do sujeito e as produções oriundas da modalidade fantástica, Kon sugere que "a psicanálise não só rompe com os limites rígidos entre a realidade e a fantasia, entre o real e o imaginário, como o fez também a Literatura

Fantástica que a precedeu – mas que, paradoxalmente, para afirmar este rompimento, reafirma os polos da dualidade –, como criou uma terceira vertente: não mais ou a realidade ou a fantasia, mas uma nova mescla, a realidade-psíquica" (KON, 2001, p. 101). Tal aspecto é observável em nosso *corpus* ficcional, visto que o elemento insólito deixa de situar-se no interior de uma dualidade inadmissível e passa a ser caracterizado como uma condensação das dimensões do real e do irreal, como é o caso da iconografia de corpos metamórficos que estamos aqui examinando.

À primeira vista, as ressonâncias psicanalíticas fazem-se mais notáveis na obra de Mandiargues, visto que o movimento surrealista buscou instrumentalizar o conceitual freudiano de modo a compor novas representações ficcionais. Na primeira metade do século XX – contexto em que Freud já havia produzido algumas de suas mais importantes contribuições para a compreensão da vida psíquica – os jovens artistas surrealistas, grupo no qual inclui-se Mandiargues, manifestaram interesse em explorar poeticamente as recentes descobertas freudianas, que julgavam de grande relevância não apenas para uma reorientação da produção artística do período, como também, e principalmente, para uma emancipação da vida interior do homem, através da perscrutação das veredas ocultas que formam seu inconsciente. Tal aspecto faz-se presente na obra de Mandiargues, como veremos melhor adiante, a partir da tematização de desejos inconscientes, manifestos pela fluidez corporal das figuras de ficção.

Já na obra de Sylvie Germain, as manifestações insólitas do corpo configuram-se como metáforas das fissuras de subjetividade que acometem os personagens face aos processos de significação, às determinações sociais e às relações de poder que marcam suas experiências individuais. O processo germainiano de figuração das reações corpóreas, caracterizadas como desdobramentos sintomáticos dos pensamentos que escapam à ordem da consciência, abrange motivos variados, como as forças obscuras e incontroláveis que constituem a *psique*, o amplo espectro dos desejos, assim como traumas de guerra e dissociações identitárias.

Tendo em vista a importância de um exame pormenorizado sobre as possibilidades estéticas propiciadas pelos textos psicanalíticos no âmbito do insólito ficcional francês, analisaremos a seguir a ressonância, na obra de André Pieyre de Mandiargues e de Sylvie Germain, de alguns dos conceitos centrais que constituem o universo teórico de Sigmund Freud, ressaltando como a leitura dos escritos freudianos os converteu, de textos científicos, a textos de grande potencialidade criativa, que serviriam como força-motriz para a criação de novas imagens do corpo. Inicialmente, exploraremos a dimensão onírica das fabricações

figurativas do corpo insólito. Em seguida, trataremos especificamente da concepção do humano que norteia tal iconografia do corpo. Para tal, empregaremos como instrumento analítico as críticas realizadas por Friedrich Nietzsche no tocante à redução do homem à dimensão unívoca da consciência, sob a lógica de uma racionalidade científico-filosófica cujas raízes morais são responsáveis pela abnegação de suas forças e instintos vitais; a partir de tal viés, estabeleceremos um diálogo entre as reflexões nietzschianas e o ponto de vista psicanalítico no que diz respeito à pluralidade do sujeito, face às pulsões e afetos que o constituem. Empregaremos notadamente o conceito de "pulsão" cunhado por Sigmund Freud, de modo a focalizar as inclinações pulsionais dos personagens na obra dos dois autores, tematizadas por intermédio das corporeidades metamórficas. Como veremos, a dialética entre Eros e Tânatos, essencial à teoria freudiana das pulsões, manifesta-se tanto no plano individual – ponto nodal da poética mandiarguiana – quanto em um nível social – questão muito presente na obra de Sylvie Germain, na qual os acontecimentos históricos são ficcionalizados não como incorporações objetivas do referencial histórico, mas sob o ponto de vista de um jogo civilizacional de forças pulsionais.

2.1 **A qualidade onírica da iconografia insólita do corpo**

André Pieyre de Mandiargues afirmava viver "dans le rêve autant que dans la réalité en attendant que la réalité s'efface devant le rêve" (MANDIARGUES, 1975, p. 189). Interessando-se desde o início de sua trajetória literária pela escrita dos sonhos, concentrou-se em registrá-los minuciosamente, com o intuito de revisitar suas experiências oníricas e superar a fronteira que as delimitavam de sua existência de vigília:

> je crois que mon œuvre tout entière est une sorte de grand rêve ou de vaste rêverie. [...] le rêve et la rêverie sont aussi inséparables de tout ce que j'ai écrit qu'ils le sont de ma vie même, que je m'efforce de considérer comme un rêve, ce qui me paraît le meilleur moyen de la rendre acceptable (MANDIARGUES, 1975, p. 188)

Para obter acesso às imagens que compunham seus sonhos, Mandiargues conservou

> l'habitude d'essayer, à mes réveils du milieu de la nuit comme à celui du matin, de me rappeler le rêve dont je venais de sortir et de le noter avec toute la précision possible. [...] il y a un petit moment, au réveil, où nous conservons un souvenir vif encore, descriptif, dessiné, coloré quelquefois, et si nous faisons l'effort de le reprendre en mémoire pour l'écrire tout de suite, nous arrivons à une sorte de perspicacité onirique qui ne cessera plus de croître. (MANDIARGUES, 1975, p. 188-189)

De acordo com o autor, esse registro do conteúdo onírico atendia a dois propósitos: um deles de caráter estético, "pour en tirer des arguments de récits, ou de poèmes en prose"

(MANDIARGUES, 1975, p. 189), e o outro relativo à vontade de autoconhecimento: "je cherchais par là à me connaître mieux et à tirer de l'obscurité la face cachée de mon moi profond" (MANDIARGUES, 1975, p. 189). Contudo, o autor não pretendia com isso desvendar psicanaliticamente as fontes inconscientes de seus escritos, "faire la lumière sur ce que vous nommerez mes sources profondes, car j'ai l'impression que je les tarirais si je les tirais de l'obscurité qui leur convient" (MANDIARGUES, 1975, p. 184), suprimindo assim a aura enigmática e desconcertante das figuras extraídas de seus sonhos.

Determinado a criar narrativas que ultrapassassem os limites entre sonho e realidade, o autor empenhou-se na composição de imagens poéticas que introduzissem "l'impossible dans l'art" (MANDIARGUES, 1975, p. 168). Tal proposta estética se traduziu em uma nova escrita do corpo, que o caracteriza como figura saída de um sonho e o dota de múltiplas formas. O autor, que afirmava que a dimensão física do homem representa uma prisão, criou, em seus contos, figuras de ficção cujos corpos metamórficos viabilizam o acesso a uma nova experiência do mundo. Nos contos de Mandiargues, o corpo configura-se como uma imagem onírica, que se movimenta e ganha sempre novas silhuetas, dentro de um universo em que os elementos que tomaríamos como contraditórios entram em sintonia, formando uma realidade multifacetada.

A incorporação de aspectos próprios à elaboração onírica de imagens também pode ser constatada no modo como Sylvie Germain descreve seu processo de escrita, definindo a construção de suas figuras de ficção como uma tarefa dirigida pela lógica do inconsciente. Em *Les Personnages*, a autora afirma que seus personagens:

> naissent de la condensation d'images floues, fugaces, sous le feu d'un regard qui, bien que très intimement nôtre, se dérobe à nos propres yeux.
> Ils naissent d'un rapt commis là-bas, aux confins de notre imaginaire où, furtivement, dérivent des rêves en archipel, des éclats de souvenirs et des bribes de pensée. Et ils savent des choses dont nous ne savons rien. (GERMAIN, 2004, p. 13-14)

De acordo com a autora, seus livros não são escritos a partir de um processo premeditado de criação artística, mas são o resultado imprevisível da tentativa de colocar em palavras toda a intensidade poética das imagens ditadas pelo seu inconsciente. Em consonância com a compreensão psicanalítica de que lembranças recônditas dão origem aos sonhos, Sylvie Germain afirma que seus personagens são seres dormentes, cujos sonhos nascem das profundezas da memória do escritor, como ecos de lembranças longínquas, que transbordam em forma de imagens:

> des dormeurs qui, à force de rêver dans les plis de notre mémoire, à fleur d'oubli, finissent par être touchés par un songe monté des profondeurs de la mémoire, du coeur spiralé de l'oubli. Car un songe est autre que le rêve, plus insoupçonné et troublant encore, ses racines ne s'enroulent pas seulement dans l'obscur terreau de

> notre inconscient, elles s'enfoncent bien en deçà, s'élancent bien au-delà, s'échevellent dans les marges du moi. (GERMAIN, 2004, p. 12)

Nota-se que o uso poético do ponto de vista psicanalítico detém um valor crucial nos romances da autora: "Se uma aproximação psicanalítica se justifica para qualquer obra literária, ela vale particularmente para as obras de Sylvie Germain - que insiste, durante suas entrevistas, sobre a força das imagens que se impõem a ela e sobre o fato de que possui pouco controle sobre seus personagens."[15] (KOOPMAN-THURLINGS, 2007, p. 57).

Como podemos observar, os dois autores definem seu processo artístico como uma operação poética de sondagem da subjetividade que, desatrelhada do jugo da razão, inspira a fabulação de enredos imagéticos instigados pela atividade inconsciente da fantasia. A partir de um jogo de experimentações estéticas, no qual o artista assemelha-se à figura do sonhador, a estrutura da ficção busca incorporar os procedimentos de organização figurativa próprios às elaborações oníricas, compondo assim uma iconografia de imagens do corpo que se configuram como materialidades verbais. Neste sentido, o exame das afinidades entre a obra dos dois autores e as produções psíquicas oriundas do trabalho dos sonhos justifica-se não apenas pelo modo como definiram seu processo criativo, mas pela constatação da incorporação de procedimentos de figuração ficcional, erigidos em grande medida à luz das descobertas psicanalíticas sobre a dimensão inconsciente da *psique* e a origem dos sonhos.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, obra inaugural da psicanálise, Freud afirma que os sonhos representam os pensamentos inconscientes, que não conseguem obter acesso à consciência durante o estado de vigília, mas que adquirem maior espaço de atuação durante o sono, momento em que a censura psíquica diminui sua intensidade. Segundo o autor, a formação dos sonhos se dá a partir de um processo psíquico de regressão, no qual os pensamentos do inconsciente, lembranças "ávidas de uma revivescência" (FREUD, 1996, p. 572), transformam-se em imagens perceptivas.

Dentre as técnicas empregadas pelo trabalho dos sonhos, Freud destaca dois mecanismos de distorção onírica que, por excelência, aproximam-se do fazer literário: o deslocamento e a condensação. No caso do trabalho de deslocamento, Freud destaca que o valor psíquico dos pensamentos oníricos não é traduzido diretamente pelo conteúdo manifesto dos sonhos, mas sofre perturbações de intensidade. Visto que "o conteúdo do sonho não mais se assemelha ao núcleo dos pensamentos do sonho, e que este não apresenta mais do que uma distorção do desejo do sonho que existe no inconsciente" (FREUD, 1996, p. 336), a trama dos

[15] "Si une approche psychanalytique se justifie pour n'importe quelle œuvre littéraire, cela vaut particulièrement pour celles de Sylvie Germain qui insiste dans ses entretiens sur la force des images qui s'imposent à elle et sur le fait qu'elle a peu d'emprise sur ses personnages"

sonhos vê-se transformada em uma linguagem pictórica de aparência despropositada, fato que ocorre como uma tentativa de se escapar à própria censura imposta pela resistência:

> A direção tomada pelo deslocamento geralmente resulta no fato de uma expressão insípida e abstrata do pensamento onírico ser trocada por uma expressão pictórica e concreta. A vantagem e, conseqüentemente, o objetivo dessa troca saltam os olhos. Uma coisa pictórica é, do ponto de vista do sonho, uma coisa *passível de ser representada*. (FREUD, 1996, p. 371, grifo do autor)

A qualidade onírica da imagética do corpo nos textos aqui tratados não é composta por uma associação direta com a temática dos sonhos, mas relaciona-se sobretudo à elaboração onírica como forma de organização figurativa. O método de manipulação onírica do inconsciente que fundamenta a dinâmica dos sonhos pode ser facilmente observada na iconografia do corpo insólito, já que, como observado anteriormente, a dimensão corpórea das figuras de ficção na obra dos dois autores carregam uma carga discursiva; a palavra inenarrável do inconsciente escoa pelo corpo e o desestabiliza na busca por um espaço de visibilidade.

Dentre as técnicas adotadas pelo trabalho do sonho, a condensação constitui-se como um dos processos de representação mais relevantes para nossa análise. O exame psicanalítico dos processos oníricos salienta o fato de que o sonho produz a unificação de diferentes imagens perceptivas em uma mesma figura, distorção responsável pela formação de estruturas compostas: "A construção de figuras coletivas e compostas é um dos principais métodos por que a condensação atua nos sonhos." (FREUD, 1996, p. 321). De acordo com Freud, trata-se do processo psíquico que, no estado de vigília, leva-nos a conceber seres imaginários, como centauros ou dragões; no estado de sono, tal técnica condensa o material onírico em imagens multifacetadas, de modo a encobrir o acesso aos pensamentos latentes que lhes dão origem.

Sob tal ponto de vista, os sonhos são compreendidos como uma série de distorções, que deslocam e condensam o material bruto do inconsciente no interior de estruturas compostas. Tal tendência é perceptível, por exemplo, no modo como o conteúdo manifesto do sonho tende a unificar múltiplos traços físicos ou de personalidade na representação de uma mesma pessoa, formando figuras cuja aparência insólita provém da relação contraditória que se estabelece entre suas diversas facetas: "Na composição, quando esta se estende às pessoas, a imagem onírica contém traços que são peculiares a uma ou outra das pessoas em causa, mas não comuns a elas; de modo que a combinação desses traços leva ao aparecimento de uma nova unidade, uma figura composta." (FREUD, 1996, p. 348).

Nas narrativas de Sylvie Germain, o horizonte testemunhal do corpo adquire sua carga discursiva a partir de um processo figurativo que apresenta fortes correspondências com a operação de condensação adotada pela distorção onírica. É o caso, em *Le Livre des Nuits*, do

protagonista Victor-Flandrin, cognominado Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Trata-se de um personagem polimorfo, cuja dimensão corpórea é formada pela conjunção de seus antepassados. Ele carrega marcas hereditárias, como um arcabouço das memórias conflituosas de seus entes falecidos, que sofreram uma completa desestruração familiar após a convocação de seu pai para a Guerra Franco-Prussiana. O personagem nasce com uma mancha dourada no olho esquerdo, poeira estelar herdada de sua mãe, que morre olhando as estrelas durante o trabalho de parto. Após o falecimento de sua avó Vitalie, esta converte-se na sombra do próprio neto, protegendo-o durante toda a vida. Já a figura de Théodore-Faustin é representada pelo colar que o personagem porta, feito com as lágrimas do pai, transformadas em pérolas no instante de sua morte.

Nuit-d'Or é caracterizado como um ser multifacetado, composto pela fusão de seus antepassados, o que impossibilita que seu reflexo seja captado. Como nos é narrado, no instante em que o personagem busca encontrar no espelho uma representação fixa e individual de si mesmo:

> Mais il n'eut pas plutôt soulevé la glace à hauteur de son visage que celle-ci s'obscurcit et devint tout à fait mate comme si elle venait de perdre tout son tain. Victor-Flandrin la reposa sur la table. Jusqu'à sa mort il ne devait plus jamais pouvoir contempler son visage et il lui fallut désormais vivre en miroir du seul regard des autres. (GERMAIN, 1985, p. 81)

Como vimos anteriormente, outros personagens também são configurados como condensações dos mortos: é o caso de Baptiste, que se transforma na figura de sua esposa falecida. Temos também o exemplo de Deux-Frères, que incorpora o irmão, morto durante a 1ª Guerra Mundial. O corpo gigantesco do personagem denota a impossibilidade de realização do processo de luto. Pelo viés do insólito, a narrativa transfere a paisagem inconsciente dos pensamentos conflituosos para a esfera do corpo.

Em *La pleurante des rues de Prague*, a figuração de figuras compostas análogas às imagens oníricas também se faz presente. A protagonista do romance nasce "comme un songe s'en vient visiter un dormeur, se déploie dans son sommeil, y trame des images et mêle à son sang, à son souffle, de fins échos de voix" (GERMAIN, 1992, p. 15). Em um universo ficcional simultaneamente onírico e histórico, o corpo fantasmático da personagem, "lieu de confluence d'innombrables souffles, larmes et chuchotements échappés d'autres corps" (GERMAIN, 1992, p. 33), se caracteriza como uma imagem que condensa o visível e o invisível, o passado e o presente, de modo a reverberar o "écho mélancolique de voix qui se sont tues" (GERMAIN, 1992, p. 38).

Retornaremos, de modo mais explícito, à questão da figuração de imagens compostas no próximo capítulo, no qual trataremos especificamente da configuração grotesca de

corporeidades abertas. Por ora, convém ressaltar que, nos exemplos supracitados, a dimensão física dos personagens, formada por múltiplas camadas de historicidade, representa uma presentificação do passado. Por intermédio do corpo, a narrativa anula a concepção cronológica do tempo, fornecendo-nos, ao contrário, uma percepção simultânea de diferentes períodos, tecendo imagens compostas que ilustram, de maneira poética, as forças do passado que persistem em atuar no tempo presente. Desta maneira, o corpo transforma-se em um espaço genealógico, metáfora do impacto dos fatores históricos e familiares que determinam as experiências de cada geração. Essa técnica de figuração remete também a outro aspecto da distorção onírica levantado por Freud. De acordo com ele, o trabalho dos sonhos converte as relações lógicas que encadeiam os pensamentos oníricos através da simultaneidade do tempo, combinando "todo o material numa única situação ou acontecimento" (FREUD, 1996, p. 342). É o que destaca Maria Conceição Monteiro, referindo-se à função do onírico no contexto das artes; segundo ela, o sonho caracteriza-se como espaço primordial de anulação das fronteiras que constituem a existência de vigília: "o sonho, esse espaço mágico, faz com que [...] o presente e o passado se intercambiem, apagando as fronteiras entre o real e a fantasia, de tal forma que esses polos opostos se interpenetrem, neutralizadas as diferenças impostas pela vigília racionalista." (MONTEIRO, 2012, p. 98).

Na obra de André Pieyre de Mandiargues, a condensação onírica traduz-se em um imaginário de corpos multiformes e híbridos. Em *Le Diamant*, como vimos, temos a figura composta do homem-leão, personagem que condensa as dimensões do humano e do animalesco, figuração poética de natureza sexual. Um processo figurativo semelhante pode ser observado no conto *Les Pierreuses*. As protagonistas caracterizam-se como mulheres minúsculas, nascidas no interior de uma pedra. Tais figuras unificam o orgânico e o inorgânico, o que também as dota de uma natureza pulsional, como analisaremos pormenorizadamente adiante.

Já em *L'homme du parc Monceau*, o protagonista se metamorfoseia a seu bel prazer, em uma infinidade de formas que lhe garantem o acesso à realização do desejo. Tal figuração ficcional caracteriza-se como uma forma de expressão visual própria à lógica do onírico. Como observa Freud, os sonhos muitas vezes dotam as imagens oníricas de formas metamórficas – "transformação de uma imagem do sonho, seja ela de uma pessoa ou de uma coisa, em outra" (FREUD, 1996, p. 344) – como uma maneira de representar indiretamente as relações causais que encadeiam os pensamentos oníricos relacionados ao desejo do sonho.

A poética onírica de Mandiargues constrói-se em consonância com o interesse surrealista pela exploração dos sonhos. Sabe-se que, ao priorizar imagens poéticas surgidas no

limiar entre sonho e vigília, a estética surrealista baseou-se fundamentalmente na teoria dos sonhos de Sigmund Freud. Nos manifestos do movimento, André Breton defendeu o pressuposto de que as imagens surrealistas deveriam ser compostas mediante a união arbitrária de elementos oriundos de domínios distantes e inconciliáveis, sustentando que o elevado grau de arbitrariedade de uma imagem lhe conferia maior força poética. No processo de formação das imagens surrealistas, era crucial que o artista estabelecesse arranjos inusitados através da associação de elementos extraídos das fontes mais variadas – elementos provenientes dos reinos animal ou mineral, partes do corpo humano, ou simplesmente objetos de uso cotidiano desatrelados de sua função original. Não se tratava de compor imagens gratuitas com o intuito de chocar o público, como fizera o dadaísmo, mas de valorizar as relações insuspeitas que o arbitrário estabelece com as forças psíquicas. Tais considerações aproximavam-se das formulações de Sigmund Freud sobre os sonhos, segundo o qual as imagens oníricas, aparentemente desprovidas de sentido, eram expressões imagéticas dos pensamentos inconscientes do sonhador.

Para cessar momentaneamente o espírito crítico e obter amplo acesso às profundezas da *psique*, os surrealistas elaboraram diversas técnicas, tais como o automatismo e o relato de sonhos. Tais processos de criação desmistificavam a figura do artista, não mais lhe atribuindo a posição privilegiada de gênio inspirado, mas caracterizando-o como um explorador das associações livres que o inconsciente lhe oferecia, prática que poderia ser realizada por qualquer pessoa que se dispusesse a percorrer suas veredas interiores.

Freud salienta que as imagens oníricas, que compõem o conteúdo manifesto dos sonhos, não possibilitam um acesso direto aos pensamentos latentes que lhes deram origem, pois não reproduzem as relações lógicas que os vinculam. Desconsiderando os nexos causais que encadeiam os pensamentos, os sonhos aproximam elementos distintos e muitas vezes contrários: "O 'não' não parece existir no que diz respeito aos sonhos. Eles mostram uma preferência particular por combinar os contrários numa unidade ou por representá-los como uma só coisa." (FREUD, 1996, p. 346).

Segundo Freud, a única relação lógica que os sonhos expressam é "a relação de semelhança, consonância ou aproximação – a relação de 'tal como'" (1996, p. 347). A partir de uma linguagem visual, a elaboração onírica cria elos entre elementos antitéticos e anula oposições e causalidades, aproximando "cadeias de ideias que eram diametralmente opostas uma à outra" (FREUD, 1996, p. 347) e que não seriam associadas pelo nosso pensamento durante o estado de vigília.

Tais constatações, que em Freud possuíam um caráter puramente científico em vista de conclusões terapêuticas, dotavam, aos olhos dos surrealistas, os sonhos de um valor poético fundamental. Para os surrealistas, as imagens oníricas, compostas a partir de analogias ao invés de distinções, superavam as identidades que ordenam nossa percepção. Valendo-se das características dos sonhos identificadas por Freud, o movimento valorizou criações artísticas que postulassem a pluralidade do real, unindo elementos díspares na composição de novas imagens.

Entretanto, convém ressaltar que, enquanto a teoria freudiana focalizou o material inconsciente dos sonhos a fim de identificar a cadeia de pensamentos inconscientes e os desejos conflituosos que lhes dão origem, o projeto surrealista não se deteve nas postulações psicanalíticas sobre os processos inconscientes, mas postulou a primazia das imagens oníricas e lhes atribuiu valor em si mesmas:

> os elementos do sonho não oferecem, para a psicanálise, interesse em si mesmos, mas em um contexto, que é constituído, ao mesmo tempo, pelas circunstâncias da vida e pelas associações que o paciente fará a respeito deles. O surrealismo, ao contrário, corta, isola esses elementos do processo de sua produção e de sua interpretação, e os dá a ler ou a ver tais como se apresentam. O material inconsciente se torna sua própria finalidade, é fetichizado em simulacros. (COMPAGNON, 2010, p. 78)

Dessa maneira, a arte surrealista deslocou os produtos oníricos de seu contexto psíquico original, concebendo-os como imagens a serem evocadas e justapostas a fim de propiciar o acesso a uma "suprarrealidade". É o que podemos constatar na definição de surrealismo proposta no Primeiro Manifesto do movimento, datado de 1924: "Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée." (BRETON, 1972, p. 37).

A valoração autônoma da imagem onírica também pode ser verificada no seguinte trecho escrito por Louis Aragon, segundo o qual a experiência surrealista constitui-se como um vício, um estado de embriaguez que aviva o poder de iluminação da imagem, de modo a suscitar no homem um deslocamento perceptivo que renova o Universo:

> Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers. (ARAGON, 1926, p. 80, grifos do autor)

Outra constatação de Freud que terá grande importância na formação das ideias surrealistas é a de que os sonhos são realizações de desejos. Segundo Freud, as imagens oníricas não são fragmentos absurdos produzidos arbitrariamente pela atividade psíquica, mas

representam distorções imagéticas dos desejos inconscientes do sonhador. Em consonância com tais ideias, as aspirações surrealistas de criar imagens oníricas que anulassem as contradições basearam-se na valorização dos desejos sexuais. Buscando destruir as barreiras que impediam uma existência plena, os surrealistas manifestaram-se contra as prisões físicas e psíquicas que encarceravam o homem, buscando libertá-lo das funções utilitárias da sociedade burguesa e colocá-lo em um contato profundo com seus desejos.

O surrealismo, apropriando-se do discurso psicanalítico, fundamentou sua concepção de imagem poética em um jogo de deslocamentos e combinações entre elementos heterogêneos, o que possibilitou novas composições do corpo. Ao destituí-lo de sua aparência natural, a arte surrealista buscou muni-lo de sentidos mais profundos, transformando-o na via de expressão e de realização dos desejos que se ocultam no inconsciente.

É o que podemos identificar nos contos de André Pieyre de Mandiargues, em que os desejos oníricos se materializam nos corpos dos personagens. Como produtos da escrita dos sonhos, as narrativas de Mandiargues evocam corpos que, ao se metamorfosearem, tornam-se libidinosos. Em narrativas como *Le Pain Rouge* e *Le Diamant*, os personagens adquirem proporções minúsculas e ganham acesso a experiências e sensações que nunca seriam possíveis se mantivessem suas dimensões originais. Tais contos situam a caracterização física dos personagens no limiar entre sonho e realidade, a partir da metamorfose, experiência que dá vivacidade à existência dos personagens, despertando sua sexualidade e abrindo novos caminhos de voluptuosidade.

Em uma análise dedicada à função do elemento onírico no filme *A bela da tarde* do cineasta Luis Buñuel, conhecido por suas contribuições ao movimento surrealista, Maria Conceição Monteiro observa a presença de "uma polarização entre espaço real e espaço onírico" (2012, p. 98), de modo que "o segundo espaço assinala a incompletude do primeiro" (2012, p. 98). Neste sentido, a dimensão onírica irrompe como uma espacialidade aberta à satisfação do sujeito desejante, isto é, à "experienciação do outro de si" (2012, p. 101), contrapondo-se ao cenário doméstico burguês que constitui o universo no qual os personagens encontram-se inseridos. Na obra de Mandiargues, observa-se a configuração de uma espacialidade que se amplia na medida em que se desrealiza, por intermédio das imagens oníricas do corpo. Em uma realidade ficcional caracterizada pela ampliação das conexões entre sonho e vigília, a metamorfose dos personagens não se caracteriza como um fenômeno desestabilizador, mas é narrada como uma experiência libertadora, que permite que ultrapassem sua realidade cotidiana. Os personagens, ao perderem suas dimensões originais,

adentram os recantos de uma realidade ampliada, de tal modo que cada centímetro do mundo parece conter uma imensidão.

Em *Le Paysan de Paris*, Louis Aragon descreve, à luz dos preceitos surrealistas de criação artística, o estado de embriaguez que se instala em seu interior ao adentrar determinadas localidades de Paris ou deparar-se com certos objetos. Segundo o autor, tal estado de espírito irrompe mediante um trajeto pessoal de afastamento das diretrizes do pensamento abstrato, rumo à formação de um pensamento figurativo: "La démarche intellectuelle qui m'amenait à ce point, ce qui me frappait en elle, c'est qu'elle ne trouvait sa source que dans cette pensée figurative" (ARAGON, 1926, p. 140). Sob tal ponto de vista, corpos, objetos e cenários não são representados artisticamente sob as diretrizes do princípio mimético, mas são desrealizados, como produtos visuais da subjetividade.

Esse processo figurativo também se encontra expresso na poética de Sylvie Germain, que desrealiza o corpo de modo a torná-lo comunicativo. Em detrimento do princípio mimético que forneceria um retrato objetivo sobre a realidade das guerras, as narrativas da autora são significadas pela primazia da imagem que, desassociada de um modelo referencial, condensa poeticamente múltiplas camadas de sentidos, assim como nos sonhos. A autora concebe um imaginário poético de corpos, cujas metamorfoses e reações fisiológicas insólitas não apenas expressam a dimensão inconsciente dos personagens, como também as relações entre o homem e o cosmos, o passado e o presente, os vivos e os mortos. Neste aspecto, o tratamento estético do corpo na obra da autora dialoga com os jogos combinatórios de formação das imagens oníricas, nas quais o corpo perde sua constituição fixa e introjeta elementos variados, figurando como uma projeção de materiais inconscientes.

O princípio construtivo das imagens do corpo que preside a escrita da autora desestabiliza a representação fixa da figura humana, buscando encenar o corpo como espaço de choque, no sentido que Henri-Pierre Jeudy atribui à labilidade e surrealidade das imagens corporais, nas quais o corpo não se encontra objetivado:

> o corpo é ao mesmo tempo lugar de produção da representação e de sua destruição: todas as imagens corporais são de imediato 'surrealistas'. As múltiplas possibilidades da visão, da hiperestesia à autoscopia, associadas ao poder do imaginário, às imagens do sonho, transformam incessantemente nossas representações do mundo e do corpo. (2002, p. 27-28)

As representações do corpo presentes nos romances de Sylvie Germain aproximam-se das imagens surrealistas criadas por Mandiargues pois, assim como estas, são formadas a partir da mescla entre o real e o onírico. Como afirma a autora, seus personagens são visões oníricas que se originam dos abismos misteriosos da memória, desafiando "la frontière entre le rêve et la veille [...] la traversant continuellement avec l'agilité d'un contrebandier, la

déplaçant, la distordant" (GERMAIN, 2004, p. 10) e, ao fazê-lo, convocam o romancista a "épouser le rêve et la réalité par la magie du verbe" (GERMAIN, 2004, p. 25).

Como pudemos constatar, a obra dos dois autores manifesta uma inspiração onírica na fabricação de sua imagética do corpo. Contudo, diferentemente dos contos de Mandiargues, nos quais prioriza-se a esfera onírica dos desejos, a obra de Sylvie Germain caracteriza-se pela tendência a incorporar aspectos oníricos à realidade histórica dos personagens, produzindo imagens insólitas que simbolizam poeticamente o caráter inenarrável das experiências vivenciadas. Enquanto os personagens vivenciam um cotidiano sem grandes surpresas, sua dimensão física conserva-se fixa e é descrita pelo narrador de modo realista; feições, porte físico, a cor dos olhos ou dos cabelos não possuem qualidade simbólica. Contudo, por ocasião de experiências traumáticas, o corpo transforma-se em uma imagem-texto, desdobrando-se em palco oscilante de encenação do inconsciente estruturado, cujo conteúdo é inarticulável pelo sujeito falante.

Em nossa análise sobre as imagens do corpo, focalizamos até aqui como as práticas de construção imagética incorporaram concepções provenientes da leitura da teoria dos sonhos de Sigmund Freud. Pretendemos a seguir examinar as especificidades da iconografia do corpo na obra dos dois autores, observando como ela se relaciona em grande medida com as noções de corpo e sujeito implícitas nos escritos freudianos. Ao optar por tal ponto de vista, nosso intuito não é empreender uma leitura psicanalítica dos textos que compõem nosso *corpus*, mas observar a incorporação, em âmbito ficcional, de uma compreensão do corpo advinda da nova formulação do humano propiciada pela teoria psicanalítica.

2.2 **Condição metamórfica das figuras de ficção como materialização de forças pulsionais**

No repertório do corpo presente nas narrativas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain, a materialidade biológica cede lugar à materialidade sensível; liberto de sua condição de "organismo", o corpo se vê atravessado pela linguagem do inconsciente, sendo caracterizado como uma encarnação dos desejos, pulsões e traumas daquele que os porta. Sob um ponto de vista filosófico, podemos observar que tal condição metamórfica rompe a formulação do humano calcada na oposição entre "corpo" e "alma". É o que observa Tzvetan

Todorov. Ao abordar o tema da metamorfose, o teórico búlgaro fornece-nos uma pista relevante sobre os sentidos que lhe são atribuídos no terreno do sobrenatural:

> Dizemos facilmente que um homem finge-se de macaco, ou que luta como um leão, como uma águia etc.; o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam. As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida. (TODOROV, 2008, p. 121-122)

A corporeidade metamórfica pressupõe a supressão da concepção cartesiana do sujeito, segundo a qual a condição do homem define-se exclusivamente pelo exercício do pensamento. De acordo com René Descartes, o juízo do entendimento, proveniente da alma racional, ordena a relação do homem com o mundo exterior, em contraponto à matéria do corpo: "nossa alma, isto é, essa parte distinta do corpo cuja natureza [...] é apenas pensar." (DESCARTES, 2009, p. 80). No âmbito da compreensão do sujeito sustentada pela filosofia racionalista, "não existe" corpo; a dimensão material é tida como um invólucro perene face à imortalidade da alma. Como sustenta Descartes, em outro trecho de seu *Discurso do Método*:

> reconheci que eu era uma substância, cuja única essência ou natureza é pensar, e que, para existir, não necessita de nenhum lugar nem depende de coisa alguma material. De sorte que este eu, isto é, a alma pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo, e até mais fácil de conhecer que ele, e, mesmo se o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é. (DESCARTES, 2009, p. 60)

No âmbito do racionalismo filosófico-científico, a crença no primado do conhecimento supõe uma concepção do homem circunscrita aos domínios da razão e da consciência, fato que subjugou a dimensão corpórea à instância da "alma racional". Como denunciou Nietzsche em sua crítica aos valores metafísicos, a tradição filosófica oriunda do platonismo e da moral judaico-cristã, ao postular a verdade como valor supremo e universal, subjugou os instintos vitais do homem à hipertrofia da lógica. O projeto nietzchiano de transvaloração dos valores morais dominantes atribuiu um valor essencial à dimensão corpórea do sujeito, compreendendo-a como espaço de atuação dos instintos fundamentais e da vontade positiva de poder – qualidades humanas cuja decadência deu-se mediante a postulação metafísica da validade universal de valores niilistas, que reduziram o homem ao primado da consciência. Como salienta Roberto Machado, na filosofia de Nietzsche,

> os instintos, os impulsos [são] considerados como um conjunto de forças, inconscientes e qualitativamente diferentes, em luta. A 'fisiologia da potência' é uma concepção do corpo como sede de um conjunto de instintos em relação que funciona como uma crítica das definições do homem pela consciência ou pela razão (2017, p. 16)

Não cabe entrar aqui nos meandros da genealogia nietzschiana da moral – ponto nodal de sua crítica ao paradigma epistemológico e à ilusão metafísica da verdade como valor supremo – visto que tais reflexões não dialogam diretamente com as questões aqui propostas e, ademais, mereceriam considerações de grande fôlego. Interessa-nos, porém, notar a

importância da filosofia de Nietzsche no que diz respeito à refutação da tese metafísica que circunscreve a vida aos parâmetros de falsas dicotomias (corpo e alma, verdade e ilusão, essência e aparência) e da "vontade de verdade" erigida pelo ideal ascético – viés que busca recuperar a importância filosófica da dimensão corpórea e das instâncias pulsionais do sujeito.

Em sua refutação do primado da consciência, a teoria nietzschiana trouxe à tona reflexões sobre o corpo que, posteriormente, receberam um lugar de destaque na fundamentação do arcabouço teórico erigido pela teoria psicanalítica. Basta observarmos a importância que o filósofo alemão atribuiu à psicologia, reconhecendo-a como "o caminho para os problemas fundamentais" (2005, p. 28) que, no âmbito da filosofia, eram tratados sob a ótica da "superstição dos lógicos". Contrapondo-se à ingenuidade dos filósofos em sua busca pelo conhecimento, Nietzsche preconizou a necessidade de uma psicologia que, refutando os preconceitos morais que sustentavam o discurso filosófico, voltaria-se aos afetos que condicionam a economia global da vida, afastando-se da concepção cartesiana da "alma":

> Está aberto o caminho para novas versões e refinamentos da hipótese da alma: e conceitos como 'alma mortal', 'alma como pluralidade do sujeito' e 'alma como estrutura social dos impulsos e afetos' querem ter, de agora em diante, direitos de cidadania na ciência. Ao pôr fim à superstição que até agora vicejou, com luxúria quase tropical, em torno à representação da alma, é como se o *novo* psicólogo se lançasse em um novo ermo e uma nova desconfiança [...] e, quem sabe?, a *descoberta*. (NIETZSCHE, 2005, p. 19)

Nietzsche defendeu a fundamentação de uma "fisiopsicologia" (NIETZSCHE, 2005, p. 27), isto é, uma "morfologia e *teoria da evolução da vontade de poder*" (2005, p. 27, grifo do autor), no qual o corpo seria pensado como representante dos impulsos, isto é, como "vontade de poder encarnada, [que] quererá crescer, expandir-se, atrair para si, ganhar predomínio – não devido a uma moralidade ou imoralidade qualquer, mas porque *vive*, e vida é precisamente vontade de poder" (NIETZSCHE, 2005, p. 155, grifo do autor). Como explica Machado, trata-se da "'fisiologia da potência', [...] que tem como objeto principal os instintos, os impulsos, as pulsões" (2017, p. 129).

Sabe-se que, com tais considerações, Nietzsche trouxe à tona questões que, posteriormente, tornariam-se essenciais na formulação da teoria psicanalítica do inconsciente. Ao cunhar o conceito de inconsciente, Sigmund Freud reorientou a compreensão sobre a subjetividade, através de um "descentramento da razão e da consciência" (GARCIA-ROZA, 1985, p. 20):

> A partir desse momento, a subjetividade deixa de ser entendida como um todo unitário, identificado com a consciência e sob o domínio da razão, para ser uma realidade dividida em dois grandes sistemas – o Inconsciente e o Consciente – e dominada por uma luta interna em relação à qual a razão é apenas um efeito de superfície. (GARCIA-ROZA, 1985, p. 22).

Freud alterou o referencial no qual se baseava o conhecimento sobre o homem, desqualificando a noção de sujeito racional que, desde Descartes, ocupava "um lugar privilegiado: lugar do conhecimento e da verdade" (GARCIA-ROZA, 1985, p. 23). Deslocando a base do entendimento sobre o sujeito da esfera da consciência para a do inconsciente, território no qual se situam os desejos e a verdade que o homem desconhece sobre si, "a psicanálise não vai colocar a questão do sujeito da verdade mas a questão da verdade do sujeito. Ela vai perguntar exatamente por esse sujeito do desejo que o racionalismo recusou." (GARCIA-ROZA, 1985, p. 23).

Refutando os enunciados dos filósofos que postulavam a equivalência entre o psíquico e o consciente, Freud salientou a necessidade de "abandonar a supervalorização da propriedade do estar consciente para que se torne possível formar uma opinião correta da origem do psíquico" (FREUD, 1996, p. 634). Indo de encontro à noção vigente de que "a consciência é uma característica indispensável do psíquico" (FREUD, 1996, p. 634), Freud sustentou que "o inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; *em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais*." (1996, p. 634, grifos do autor).

O descentramento freudiano da unidade do sujeito manifesta consideráveis pontos de inflexão com as formulações de Nietzsche sobre a ilusão do *Cogito*. Nos aforismos de *Além do Bem e do Mal*, por exemplo, o filósofo alemão adverte sobre o falseamento das implicações que coordenam o *Cogito* – proposição cartesiana que supõe a existência de um Eu unificado, que apreende o objeto puro através das operações da razão:

> se decomponho o processo que está expresso na proposição 'eu penso', obtenho uma série de afirmações temerárias, cuja fundamentação é difícil, talvez impossível – por exemplo, que sou *eu* que pensa, que tem de haver necessariamente um algo que pensa, que pensar é atividade e efeito de um ser que é pensado como causa, que existe um 'Eu', e finalmente que já está estabelecido o que designar como pensar – que eu *sei* o que é pensar. Pois se eu já não tivesse me decidido comigo a respeito, por qual medida julgaria que o que está acontecendo não é talvez 'sentir', ou 'querer'? (NIETZSCHE, 2005, p. 21, grifos do autor)

De acordo com Nietzsche, o discurso filosófico, orientado pela ótica do julgamento moral, associou o valor das ações humanas às supostas intenções que lhes dão origem. Tal ponto de vista pressupõe a noção cartesiana de sujeito, segundo a qual a ação deriva de intenções racionais, originárias do juízo crítico. Esboça-se, em tal reflexão, a ideia de que há algo para além da consciência organizada do sujeito. Refutando a percepção racional da ação, que nos leva a considerar que o pensamento nasce da intenção de um indivíduo, Nietzsche questiona: "O que me dá o direito de falar de um Eu, e até mesmo de um Eu como causa, e

por fim de um Eu como causa de pensamentos?" (NIETZSCHE, 2005, p. 21). Posteriormente, Nietzsche afirma que "é um *falseamento* da realidade efetiva dizer: o sujeito 'eu' é a condição do predicado 'penso'" (NIETZSCHE, 2005, p. 22, grifo do autor), ao que acrescenta:

> o valor decisivo de uma ação está justamente naquilo que nela é *não-intencional*, que toda a sua intencionalidade, tudo o que dela pode ser visto, sabido, 'tornado consciente', pertence ainda à superfície, à sua pele – que, como toda pele, revela algo, mas sobretudo *esconde* (NIETZSCHE, 2005, p. 37, grifos do autor)

As contribuições filosóficas e psicanalíticas no tocante à investigação dos impulsos que condicionam o sujeito dialogam com a desnaturalização do corpo observada nas narrativas de André Pieyre de Mandiargues e de Sylvie Germain, visto que a crítica à primazia da consciência presente em tais discursos pauta-se no reconhecimento do domínio inconsciente dos afetos e dos desejos, assim como da própria animalidade, facetas psíquicas que escapam ao prisma da racionalidade. Por intermédio da iconografia do corpo, as narrativas dos dois autores buscam sondar os territórios encobertos da subjetividade, cuja presença o homem desconhece e que o tornam um estrangeiro a si mesmo; a partir dos fenômenos que acometem a corporeidade dos personagens, tematizam-se as dimensões ocultas que operam no sujeito, designado por Freud como o "eu [que] não é o senhor em sua própria casa" (IANNINI *apud* FREUD, 2017, p. 97).

Foi o que pudemos constatar na imagética do corpo nas narrativas de Mandiargues, que promove uma nova articulação entre os personagens e o mundo no qual se encontram inseridos, orientada exclusivamente pelas possibilidades de realização dos desejos. Trata-se de corpos que, infringindo a anatomia humana, transformam-se em matéria sensível e sem forma permanente, substância a ser moldada de acordo com as diretrizes estipuladas pelo princípio do prazer. Já nas figuras de ficção que permeiam a obra de Sylvie Germain, as reações corpóreas dos personagens não resultam de sua constituição fisiológica, mas de sua condição histórica, de maneira que seus corpos se constituem como caixas de ressonância dos conflitos psíquicos decorrentes das experiências vivenciadas pelos personagens.

No caso de André Pieyre de Mandiargues, faz-se relevante examinar a imagética insólita dos corpos dialogando com os princípios surrealistas que orientaram a poética do autor. No Primeiro Manifesto Surrealista, André Breton declara que, em uma sociedade orientada pelo racionalismo e pela lógica da utilidade, o homem se encontra confinado a limites estritos, tanto no que diz respeito às experiências que lhe são permitidas, quanto em suas possibilidades de lançar-se ao conhecimento de si mesmo. No tocante à esfera da experiência, Breton afirma: "Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle

s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens." (BRETON, 1972, p. 18). O homem vive sob a lógica do rendimento e do trabalho, e qualquer experiência que não se enquadre à significação social de sua existência representa um desvio que ameaça os princípios sociais.

Sobre o campo do conhecimento, Breton opina que "Nous vivons encore sous le règne de la logique [...] mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire" (1972, p. 18). O racionalismo, ao prescrever os princípios lógicos que legitimam o saber, assim como os temas dos quais deve ocupar-se, restringe os percursos de indagação do homem sobre as incógnitas que compõem sua subjetividade, excluindo a possibilidade de qualquer investigação que se dedique a captar "les profondeurs de l'esprit [qui] recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles" (BRETON, 1972, p. 19).

Vislumbrando nas concepções cunhadas por Sigmund Freud a expectativa de ampliar as fronteiras do conhecimento, não apenas no campo científico como também no da arte, Breton declara:

> Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. (BRETON, 1972, p. 19).

Evidentemente, basta lançarmos um rápido olhar a qualquer obra surrealista para notarmos que tais temas não foram tratados pelo viés científico adotado por Sigmund Freud. Os conceitos psicanalíticos não foram incorporados pelo movimento de modo a fornecer uma inteligibilidade racional sobre a *psique*, mas foram tidos como formulações instigantes, que poderiam ser convertidos em técnicas de composição de imagens insólitas, aptas a produzir um efeito de encantamento e de desconcerto tanto no artista quanto no público. No âmbito do surrealismo, a inspiração freudiana propiciou novas impressões sobre o homem como figura misteriosa e extraordinária, dotada de fontes inacessíveis à consciência, em detrimento do domínio que cada homem acredita possuir sobre si mesmo. Mais do que isso, as ideias freudianas foram alçadas à condição de base teórica de um movimento interessado em emancipar o homem de todas as forças contrárias à realização plena de sua vida pulsional.

Essa apropriação de Freud representou um desvio, visto que a teoria freudiana não visou atribuir à sexualidade o estatuto de força subversiva, que libertaria o homem das configurações sociais que o confinavam e repreendiam suas vontades. Como sugere Foucault, podemos dizer que, em certa medida, a instituição psicanalítica reforçou o arranjo social de então, centrado na organização da família nuclear, ao manter "a fixação do dispositivo de

sexualidade sobre o sistema da aliança. Não havia riscos de que a sexualidade aparecesse, por natureza, estranha à lei: ela só se constituía pela lei." (FOUCAULT, 2007, p. 124).

Esse fato indica que o surrealismo não pode ser compreendido simplesmente como uma transposição artística de conceitos psicanalíticos, embora, como estamos apontando, haja inúmeros pontos em comum. O diálogo que o movimento estabeleceu com as teorias de Freud oscilou constantemente, alternando aproximações, afastamentos, assim como apropriações desviantes. A própria convicção surrealista de que a libertação interior do homem se daria através de práticas que explorassem o inconsciente desconsiderou o caráter primordialmente conflituoso que Freud atribuiu à esfera do Inconsciente: "o surrealismo bretoniano confundiu descentramento com liberação, conflito psíquico com revolta social"[16] (FOSTER, 1993, p. 5), de modo que, enquanto na visão de Breton encontra-se uma noção de inconsciente atrelada à possibilidade de superação do pensamento dualista e de união harmônica entre os opostos, em Freud, tem-se "um inconsciente não unitário ou libertador de nenhuma maneira, mas primariamente conflituoso, instintivamente repetitivo"[17] (FOSTER, 1993, p. 5).

A convicção surrealista de que o Eros atuaria como uma força subversiva que levaria à emancipação do homem, formada a partir da leitura de textos psicanalíticos, deve-se ao papel fundamental que o discurso psicanalítico conferiu aos desejos no tocante à compreensão do sujeito, fato que sustentou, como aponta Foucault, o "dispositivo de sexualidade que produziu, em determinado momento, como elemento essencial de seu próprio discurso e talvez de seu próprio funcionamento, a idéia de sexo." (2009, p. 259).

Michel Foucault, ao empreender um estudo genealógico do dispositivo de sexualidade, indagou os procedimentos que haviam orientado a emergência de discursos que vincularam a noção de sexo à verdade do sujeito: "era este o meu problema: o que aconteceu no Ocidente que faz com que a questão da verdade tenha sido colocada em relação ao prazer sexual?" (2009, p. 258). No interior do amplo quadro genealógico proposto, Foucault incluiu o surgimento da teoria psicanalítica de Sigmund Freud não como um episódio fundador – visto que a noção de sexualidade já havia sido tematizada pelos campos da psiquiatria, da medicina e da pedagogia no século XIX –, mas como a etapa culminante das construções discursivas que aliam o sexo à verdade: "Atinge-se então, na história dos procedimentos que estabelecem uma relação entre o sexo e a verdade, um ponto culminante. Em nossos dias, não há um só discurso sobre a sexualidade que, de uma maneira ou de outra, não siga o da psicanálise." (2009, p. 267). Situando a teoria freudiana no interior de um conjunto de saberes sobre o

[16] "Bretonian surrealism confused decentering with liberation, psychic disturbance with social revolt"
[17] "an unconscious not unitary or liberatory at all but primally conflicted, instinctually repetitive"

homem, Foucault destaca que a originalidade da articulação psicanalítica foi posicionar a relação entre sexo e verdade sob o prisma do inconsciente.

Apesar do conteúdo das análises de Freud situar-se no âmbito científico e terapêutico, ele se tornou fonte de inspiração de artistas que buscaram, através de expressões transgressoras, explorar o inconsciente de modo a resgatar o homem das condutas morais e sexuais socialmente impostas. O erotismo possuía, para os surrealistas, um valor inestimável pois julgavam que a liberação dos impulsos sexuais estava diretamente relacionada à libertação do homem dos grilhões sociais que regulavam sua existência. O homem que se permitisse abrir mão momentaneamente de sua faculdade crítica para iluminar os recantos sombrios de seu inconsciente, dando voz aos desejos que durante toda a vida adulta permaneceram na obscuridade de seu espírito, estaria recusando a si mesmo como um mero instrumento de trabalho, de acumulação de capital, de guerra, ou seja, estaria contestando as funções utilitárias para as quais seu corpo era rotineiramente designado.

Passando a considerar a vida sexual como espaço primordial de subversão das regras que mantinham o homem em uma posição subordinada, os surrealistas voltaram-se à composição de reelaborações do corpo que explorassem o inconsciente físico. Tal conotação é perceptível nas narrativas de Mandiargues, tais como *L'homme du parc Monceau* ou *Le Diamant*. Nestas, o princípio metamórfico que engendra as figuras de ficção é responsável por um deslocamento da materialidade do corpo do âmbito fisiológico para o simbólico, que o dissocia de suas funções orgânicas e o converte em uma anatomia do desejo. Assim como o corpo de acordo com o ponto de vista psicanalítico se configura como um conjunto de signos do desejo expressos somaticamente, – meio de expressão que infringe os comportamentos socialmente reconhecidos – o corpo mandiarguiano é atravessado pela linguagem do inconsciente e se movimenta convulsivamente, contrariando suas fronteiras, rumo ao estado pleno de êxtase.

Esse aspecto também é particularmente evidente no conto *Feu de Braise*, em que a protagonista Florence sonha que está em um baile, no qual começa a dançar convulsivamente com uma mulher desconhecida, deixando-se levar pelos movimentos inconscientes realizados por seu corpo:

> Alors elle fit 'han! han!' avec une violence qui passait de loin ce qui est permis dans un bal (l'autre lui répondait également), et elle cogna furieusement son ventre sur celui (qu'il était dur!) de sa partenaire, pour arriver, par la brutalité de la sensation, à la tranquillité de l'esprit et à la paix de l'âme. (MANDIARGUES, 1959, p. 19)

A imagética do corpo em Mandiargues aproxima-se da leitura surrealista da noção de corpo histérico. O repertório de imagens surrealistas inclui diversos exemplos desses corpos

que, análogos aos histéricos, se agitam convulsivamente, movidos pela intensidade dos desejos, dos afetos e das sensações que os percorrem. Eliane Robert Moraes (2010, p. 73) cita como exemplo significativo a colagem *Le phénomène de l'extase* de Salvador Dalí, publicada em 1933 na revista *Minotaure*, na qual figuram uma série de rostos femininos, assim como outras partes do corpo, que unidas formam um imaginário do êxtase (vide anexo B).

Dentre as contribuições psicanalíticas para a construção de tal imagética, destacam-se os estudos sobre a histeria realizados por Freud, que trouxeram nova luz aos vínculos entre corpo, inconsciente e sexualidade. Ainda no final do século XIX, Freud fora aluno de Charcot, importante neurologista e professor de anatomia e patologia, cujas aulas eram ministradas na Salpêtrière, hospital no qual se encontravam internados diversos pacientes acometidos pela neurose histérica, principalmente mulheres. Em suas investigações clínicas, Charcot empenhou-se inicialmente em identificar as origens orgânicas das manifestações histéricas, em consonância com as pesquisas realizadas no campo da anatomia patológica; contudo, diante da ausência de lesões corpóreas correspondentes aos distúrbios neuróticos, o médico modificou "seu ponto de vista ao afirmar que a histeria é, 'como tantas outras esfinges', uma doença que escapa às mais penetrantes investigações anatômicas" (GARCIA-ROZA, 1984, p. 32). Segundo tal ponto de vista, a origem biológica da doença não poderia ser identificada anatomicamente, através da observação de lesões corpóreas, visto que se tratava de uma doença neurológica. Incluindo a histeria no campo da neurologia, Charcot define-a como um distúrbio fisiológico do sistema nervoso, dotada de uma sintomatologia específica. De modo a comprovar suas afirmações, o médico passa a fabricar as crises histéricas de suas pacientes, produzindo, "através de drogas e da hipnose, a regularidade do quadro histérico" (GARCIA-ROZA, 1984, p. 33).

Em um primeiro momento, Freud fora um grande entusiasta do empreendimento realizado pelo neurologista. Contudo, logo notou a presença de um elemento psíquico de suma importância que poderia oferecer a chave para a compreensão da doença: a sexualidade. Freud passa a considerar os processos psíquicos de cunho sexual que deram origem aos sintomas das pacientes histéricas e, a partir da descoberta de tal componente, que havia sido negligenciado pelos estudos de Charcot, refuta a noção fisiológica da doença. Referindo-se à sintomatologia da neurose histérica, Freud observa que:

> tais sintomas são um substituto – uma transcrição, por assim dizer – de uma série de processos, desejos e aspirações investidos de afeto, aos quais, mediante um processo psíquico especial (o *recalcamento*), nega-se a descarga através de uma atividade psíquica passível de consciência. Assim, essas formações de pensamento que foram retidas num estado de inconsciência aspiram a uma expressão apropriada a seu valor afetivo, a uma *descarga*, e, no caso da histeria, encontram-na mediante o processo

> de *conversão* em fenômenos somáticos - justamente os sintomas histéricos. (FREUD, 1989, p. 153-154)

Segundo Freud, a histeria era uma neurose derivada do conflito psíquico entre "uma necessidade sexual desmedida e uma excessiva renúncia ao sexual" (FREUD, 1989, p. 154), que "procura escapar a ele [ao conflito] pela transformação das aspirações libidinosas em sintomas" (FREUD, 1989, p. 155). Através de tal definição, Freud refutou os fatores orgânicos que compunham a etiologia da histeria sustentada pelas teorias neurológicas de então, que deixavam de lado seus fatores psíquicos, e inverteu completamente a lógica através da qual a doença havia sido avaliada, reiterando a origem psíquica da doença e tratando-a como uma conversão sintomática de conflitos sexuais recalcados. De acordo com ele, em consequência da supressão das vias de expressão da sexualidade, o corpo se transformava no único viés possível de escoamento da intensidade pulsional dos desejos, pela via dos sintomas.

Não convém aqui estabelecer extensas reflexões sobre a interpretação psicanalítica da histeria, mas destacar a apropriação surrealista das imagens de corpos histéricos, visto que a condição metamórfica dos personagens mandiarguianos apresenta pontos de contato com a iconografia das crises histéricas que, no âmbito do movimento surrealista, motivaram a configuração de imagens poéticas que associavam o corpo à dimensão psíquica do inconsciente. O imaginário surrealista de corpos transfigurados se inspirou tanto nas fotografias das pacientes histéricas internadas na clínica de Charcot, – iconografia que alimentava as fantasias dos surrealistas sobre a riqueza e a profundidade de uma linguagem brotada do inconsciente físico – quanto no estudo sobre a histeria empreendido por Sigmund Freud. Os surrealistas, contudo, qualificaram a histeria não como um fenômeno de origem psíquica, como fizera Freud, mas como uma linguagem de enorme força poética. O movimento se apropriou das imagens da histeria transpondo-as do âmbito da sintomatologia de processos psíquicos para o da arte, elevando assim os sintomas histéricos a um patamar poético.

Um bom exemplo de como o corpo histérico tornou-se fonte de inspiração para os surrealistas pode ser observado no artigo *Le cinquantenaire de l'hystérie*, escrito por André Breton e Louis Aragon e publicado em 1928 na revista *La révolution surréaliste*. Neste, os autores celebram o aniversário da "maior descoberta poética do fim do século XIX". O texto é acompanhado por diversas fotografias da paciente Augustine de Charcot, extraídas da *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, acompanhadas pela legenda "Les attitudes passionnelles en 1878" (vide anexo C). Embora, em tal artigo, os autores elogiem os estudos freudianos dedicados à histeria, centram-se na veneração poética dos corpos histéricos que,

como signos do psíquico, narram, através de sintomas convulsivos, afetos inconscientes socialmente reprimidos. A histeria, sob a lógica surrealista, adquire o estatuto de meio supremo de expressão dos desejos inconscientes. De acordo com Hal Foster, as manifestações involuntárias e convulsivas do corpo histérico, mais do que apenas uma enunciação física dos desejos sexuais, foi considerada também uma transgressão dos princípios morais que regulam o amor e a sexualidade:

> Eles redefinem histeria como um 'estado mental' baseado em uma "sedução recíproca" que subverte todas as relações 'entre o sujeito e o mundo moral'. Para Breton e Aragon, o histérico é um modelo de amor livre que, como o maravilhoso, suspende as relações racionais e que, como a beleza convulsiva, estilhaça a subjetividade moral"[18] (FOSTER, 1993, p. 49-50, destaques do autor).

O fenômeno da histeria, tido como uma imagética poética do êxtase, se faz presente na expressão "beleza convulsiva" cunhada por André Breton, que faz sua primeira aparição na última frase do livro *Nadja*: "La beauté sera convulsive ou ne sera pas" (1964, p. 190). Breton estabelece um ideal surrealista de beleza, dotado das "atitudes passionais" que aclamava nas histéricas, em oposição a uma beleza idealizada e estática, "enfermée dans son 'rêve de pierre', perdue pour l'homme dans l'ombre de ces Odalisques, au fond de ces tragédies" (1964, p. 189). Vinculada à dimensão corpórea e dinâmica do sujeito, a beleza convulsiva "est faite de saccades, dont beaucoup n'ont guère d'importance, mais que nous savons destinées à amener une *Saccade*, qui en a" (1964, p. 189).

A descoberta poética da histeria não motiva apenas a composição de imagens convulsivas, como também a criação de novos princípios de elaboração artística. De acordo com Hal Foster, "os surrealistas cultivaram a histeria através de uma associação similar do artista com o histérico" (1993, p. 50)[19]. Essa tendência, que visava promover escritas experimentais, não reguladas por princípios lógicos de estruturação narrativa, é perceptível na própria posição que Mandiargues assume ao definir seu processo de elaboração artística, descrevendo a si mesmo como um obcecado, levado ao extremo pela força criativa de seu inconsciente: "J'ai toujours cherché à écrire comme un obsédé, à n'écrire qu'en l'état d'obsession" (1975, p. 180).

A invenção do imaginário de corpos histéricos, nas palavras de Didi-Huberman (2015), deu-se como uma organização figurativa que atribuía um estatuto sígnico ao corpo, caracterizando-o como a encenação de um segredo inenarrável, que se torna visível por

[18] "They redefine hysteria as a 'mental state' based on a "reciprocal seduction" that subverts all relations 'between the subject and the moral world'. For Breton and Aragon, then, the hysteric is a paragon of a liberated love that, like the marvelous, suspends rational relations and that, like convulsive beauty, shatters moral subjecthood."

[19] "the surrealists cultivated hysteria through a similar association of the artist with the hysteric"

intermédio de suas reações fisiológicas. Ao conceber uma "estética científica" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 49), o médico observador, com seu pretenso olhar clínico, aproximava-se da figura do artista, fabricando um teatro das formas, "dramaturgia silenciosa [no qual] *o sintoma se tornava sinal*" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 45).

A obra de Sylvie Germain não estabelece conexões com o conceito de histeria, como no caso dos artistas surrealistas. Não obstante, nota-se, na poética concebida pela autora, uma dialética das formas que converte a corporeidade dos personagens em encenação da subjetividade. Contudo, o motivo dos corpos convulsivos reveste-se de uma conotação diferenciada daquela observada na estética surrealista, visto que não se vê diretamente alinhada ao ideal de expressão livre das necessidades pulsionais do sujeito. No caso dos personagens germainianos, os movimentos corpóreos involuntários simbolizam verdadeiros conflitos psíquicos. Em consonância com a compreensão freudiana da histeria, as reações corpóreas dos personagens são desencadeadas por ideias "de natureza aflitiva, capazes de despertar emoções de vergonha, de autocensura e de dor psíquica" (GARCIA-ROZA, 1985, p. 38), cuja carga de afeto converte-se em sintomas.

É o caso da personagem Blanche no romance *Le Livre des Nuits*, que vive desde pequena com seu tio, padre em Terre-Noire, após o falecimento da mãe durante o trabalho de parto. Filha de mãe solteira, Blanche ouve desde pequena de seu tio que seu nascimento era fruto do ato pecaminoso de sua mãe, discurso que a leva a interiorizar um sentimento perpétuo de culpa:

> Blanche ne saisissait rien aux discours de son oncle, ne connaissant même pas le sens exact des mots qu'il employait, tels luxure et concupiscence ou encore expiation, et n'entendait rien à sa logique, mais elle comprenait au moins ceci: elle était de trop et se sentait irrémédiablement coupable de tous les maux du monde. (GERMAIN, 1985, p. 131)

A personagem nasce com uma marca que cobre metade de seu rosto, interpretada pelo tio como confirmação do caráter maligno de sua existência:

> Cette tache, avait-il coutume de lui déclarer en pointant du doigt son envie d'un air où se mêlaient le dégoût et l'opprobre, est la preuve même du péché de ta mère. Vois donc ce qu'engendrent le vice, la luxure et la concupiscence! Tu as été conçue dans la saleté et te voilà souillée à jamais. Il n'est certes pas juste que tu expies les péchés de ta mère, mais il est encore moins juste que tu sois née, donc, en fin de compte, la justice ne penche pas de ton côté! (GERMAIN, 1985, p. 131)

Aos vinte anos, após a morte do tio, Blanche se casa com Nuit-d'Or. Contudo, a felicidade encontrada na vida conjugal não a liberta da interpretação pecaminosa dos desejos, que lhe fora incutida desde a infância. A cor de seus olhos modifica-se continuamente, expressando as oscilações na percepção que possui de si, de seu direito à existência e à própria sexualidade: quando é acometida por sentimentos conflituosos, seu olhar se empalidece, "jusqu'à prendre la teinte fade du tilleul séché quand elle s'égarait dans ses lubies

de honte et de culpabilité" (GERMAIN, 1985, p. 135); quando sente-se realizada e entrega-se aos seus desejos de modo natural, seu olhar adquire uma tonalidade esverdeada.

Blanche engravida e dá à luz duas filhas gêmeas, Violette-Honorine e Rose-Héloïse. O ato de conceber acresce seu conflito interior: "dès qu'elle accoucha elle sombra à nouveau dans la peur et le doute. Il lui sembla d'un coup qu'en enfantant à son tour elle venait de perpétrer le crime de sa mère. Son crime était d'ailleurs d'autant plus grave qu'il était double." (GERMAIN, 1985, p. 136).

Após o nascimento das filhas, Blanche passa a ter visões violentas, que prenunciam os horrores cometidos na 1ª Guerra Mundial. A personagem atribui suas premonições à punição divina, pelo fato de ter nascido de um relacionamento ilegítimo, fora do âmbito sagrado do matrimônio, e por ter dado prosseguimento ao pecado materno, ao perpetuar a linhagem familiar. Como se sua existência houvesse profanado o mundo, a personagem sente-se responsável pela guerra que se anuncia:

> Elle se disait que s'il lui était donné de voir tout cela, d'entendre et de souffrir toute cette misère, cette violence et cette mort, c'était pour la punir. Pour la punir d'avoir osé prétendre à l'existence, d'avoir osé contaminer le monde avec sa faute en enfantant. Et tout ce sang qu'elle voyait couler du flanc des hommes jusqu'à embourber la terre, les chemins et les villes, assurément, la source en était cette sourde nappe maléfique étalée sur sa face. (GERMAIN, 1985, p. 137)

Blanche somatiza o conflito sexual oriundo do sentimento de culpa que a aflige por toda a vida, o que a leva a desvanecer-se progressivamente, desfazendo-se de seus órgãos e ossos, até adquirir as proporções de uma folha transparente: "Elle devint si maigre que sa peau, tirée sur ses os saillant comme des pierres cassées, prit l'apparence du papier cristal. La transparence gangrenait son être jusqu'à l'effacer progressivement du monde visible. Et c'est ce qui lui arriva – elle disparut." (GERMAIN, 1985, p. 137-138).

Enquanto a personagem Blanche somatiza seu sentimento de culpa e recalca seus desejos, a personagem Sang-Bleu oblitera um passado violento, que passa a expressar-se convulsivamente em seu corpo. A personagem é sobrevivente de um episódio de violência sexual, praticado pelo diretor da instituição para moças na qual residira durante a adolescência. Logo após ser violentada, Sang-Bleu sonha com um eclipse solar e, ao acordar, não se recorda da violência que sofrera. Assim como no fenômeno cósmico, em que o sol é acobertado pela escuridão, a memória conflituosa de Sang-Bleu desloca-se para a penumbra do inconsciente e se torna inacessível: "Et elle avait perdu aussi toute mémoire. Avant ce rêve, rien ne s'était passé. Elle se réveillait lavée de tout passé, épurée de toute histoire." (GERMAIN, 1985, p. 218).

No entanto, anos depois, Sang-Bleu depara-se novamente com o homem que a violentara. Em decorrência de tal encontro, a experiência traumática se reaviva violentamente, a tal ponto que seu corpo se destitui de sua forma original, rompendo sua musculatura e distorcendo-a por completo. Seu corpo agonizante somatiza a violência sofrida, o que acaba por levá-la à morte: “Toutes ces images se projetaient en elle avec violence, lui traversant le corps telles des flèches. Sa mémoire jouait à l’archer et lui bandait les muscles à l’extrême, les déchirant un à un à force de tension. À la fin ce fut tout son corps qui prit le forme d’un arc.” (GERMAIN, 1985, p. 227).

Os surrealistas não se interessavam pela natureza aflitiva das experiências que, recalcadas, se convertiam em sintomas, mas enxergavam sobretudo um valor poético nas crises histéricas, vistas como performances corpóreas dos desejos inconscientes. Enquanto as corporeidades surreais foram compostas em consonância com o idealismo que impregnou a interpretação surrealista da histeria, a iconografia do corpo no universo romanesco de Sylvie Germain retrata o conflito psíquico que leva ao recalcamento de eventos traumáticos de ordem sexual e à produção de efeitos inconscientes pela via do corpo. A autora criou figuras de ficção cujos sintomas constituem atos discursivos, que expressam experiências censuradas pelo Superego e relegadas ao inconsciente.

Sylvie Germain tematiza tais processos mentais correlacionando-os às posições sociais de gênero na sociedade francesa patriarcal. Nas imagens do corpo supracitadas, o vínculo entre psiquismo e sexualidade expressa os efeitos oriundos do desequilíbrio da condição social do sujeito feminino, marcada pela repressão pulsional e pela violência sexual. Nesse sentido, Sylvie Germain incorpora as técnicas surrealistas de composição de corporeidades, sem conferir-lhes o sentido de transgressões da uniformidade cultural da sexualidade, mas antes empregando-as de modo a construir uma imagética que expressa as restrições impostas à vida sexual da mulher pelas leis e costumes da sociedade.

Como pudemos constatar, na obra dos dois autores, a dimensão corpórea dos personagem sofre uma desnaturalização, visto que se dissocia de seu princípio orgânico de funcionamento; mais particularmente, representa um desafio à concepção biológica do corpo natural – segundo a qual a ação do homem seria determinada pela satisfação de necessidades fisiológicas vitais e de autopreservação, dentre elas a própria exigência reprodutora – visto que caracteriza-se como uma materialidade pulsional. Tal conotação atribuída ao corpo merece atenção especial, notadamente nos pontos de contato que manifesta com a teoria de Sigmund Freud a respeito do conceito de "pulsão".

Tal noção evoca uma nova compreensão da sexualidade, centrada nos elos entre corpo e psiquismo. A primeira ocorrência do conceito nos escritos freudianos se dá em *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade*, publicado em 1905. Em seu estudo sobre o desenvolvimento da vida sexual desde a infância até o período adulto, Freud define "pulsão" como “o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente [...] um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico.” (1989, p. 157).

Posteriormente, como parte de seus escritos metapsicológicos, nos quais Freud dedica-se a esclarecer os conceitos-chave de sua teoria, o autor publica o artigo *As pulsões e seus destinos* (1915). Neste, reconhece a obscuridade do conceito proposto anteriormente e busca defini-lo de modo mais acurado, levantando suas características principais. No texto em questão, Freud define pulsão "como um conceito fronteiriço entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal" (FREUD, 2017, p. 25).

Segundo Freud, a pulsão tem como principais características "sua origem em fontes estimuladoras no interior do organismo e sua ocorrência como força constante, o que nos conduz a outro de seus traços distintivos: sua inexpugnabilidade pelas ações de fuga." (2017, p. 21). Freud observa que, enquanto os estímulos externos que acometem o indivíduo atuam como forças momentâneas de impacto, que podem ser neutralizadas através da fuga, os estímulos pulsionais, oriundos do mundo interior, não permitem uma ação motora que extirpe a fonte estimuladora: são "estímulos contra os quais tal ação é inútil, que, apesar disso, mantêm seu caráter de constante premência, sendo tais estímulos a marca característica de um mundo interior, a evidência de necessidades pulsionais." (2017, p. 19-21).

Para entendermos a originalidade do conceito proposto, deve-se ter em mente que Freud fundamentou sua teoria das pulsões afastando-se dos direcionamentos que haviam sido adotados pelo campo da biologia, centrados na noção de "instinto". Na perspectiva biológica, o corpo é caracterizado como um mecanismo organizado cujas ações, inatas e hereditárias, visam suprir necessidades corpóreas fixas; dentre elas, se situaria a atividade sexual, reduzida à primazia genital e vinculada às funções de reprodução e conservação da espécie. Refutando tal ponto de vista, o conceito de "pulsão" cunhado por Freud desarticula a ideia da sexualidade como um elemento pertencente à constituição instintiva. Embora Freud ressalte, em sua teoria sobre a sexualidade, a importância das zonas genitais e da função reprodutora na vida sexual adulta, seu ponto de vista afasta-se do viés biológico, na medida em que

postula que o alvo das pulsões sexuais não é a satisfação de necessidades instintivas, mas sim a obtenção do prazer.

Em termos psicanalíticos, a pulsão representa um desvio com relação ao instinto. Estabelecendo uma genealogia do desenvolvimento pulsional desde sua irrupção no início da infância, Freud afirma que, originalmente, a pulsão se apoia em uma função somática vital: a ingestão do leite materno, que satisfaz uma necessidade instintiva do lactente. Nesse momento, contudo, surge um processo paralelo de natureza sexual: os lábios e a língua da criança são estimuladas pelo seio, o que produz a satisfação sexual do lactente, essencialmente distinta da satisfação proporcionada pela ingestão do alimento. Como destaca Garcia-Roza sobre tal aspecto, "A pulsão é o instinto que se desnaturaliza, que se desvia de suas fontes e de seus objetivos específicos; ela é o efeito marginal desse apoio-desvio." (1985, p. 120).

Muitos aspectos levantados por Freud em sua teoria pulsional repercutem na ficção erótica de Mandiargues, assim como no erotismo surrealista de modo geral. Um deles diz respeito às motivações subjetivas ligadas à escolha do objeto sexual. De acordo com Freud, o objeto do desejo não se configura como um elemento pré-definido, inscrito na biologia dos corpos, mas "é o que há de mais variável na pulsão, não estando originariamente a ela vinculado, sendo apenas a ela atribuído por sua capacidade de tornar possível a satisfação" (2017, p. 25-27). Situando-se no âmbito das fantasias, as incursões em direção à realização dos desejos possuem como alvo um objeto perdido, oriundo das reminiscências da infância, que norteiam, de modo velado, o curso da sexualidade. Nesse sentido, as pulsões sexuais voltam-se para objetos fantasmáticos: "É para o ‘fantasma’ que se dirige o desejo, e não para o real; é ao nível da representação que se passa a psicanálise." (GARCIA-ROZA, 1985, p. 102). Como afirma Freud, "O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro" (1989, p. 209).

Um motivo recorrente nos escritos dos surrealistas é o da atração misteriosa entre os corpos. A noção de que os caminhos do desejo são dirigidos misteriosamente por fantasias inconscientes incitou a imaginação de tais artistas, sendo ficcionalizada em muitos de seus textos, que conferem em geral um teor insólito ao fenômeno do magnetismo erótico. Em um dos textos basilares do movimento, *Nadja*, de André Breton, este narra suas caminhadas a esmo pelas ruas de Paris, tomado por uma força desconhecida que dá sentido aos seus passos em detrimento de sua consciência: "Je ne sais pas pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?)" (BRETON, 1964, p. 38, grifo do

autor). Em uma dessas andanças, conhece Nadja, com quem tem o seguinte diálogo: "'Qui êtes-vous?' Et elle, sans hésiter: 'Je suis l'âme errante'" (1964, p. 82). Duas almas errantes, cujo encontro parece advir de forças subjacentes poderosas. Já no início do livro, Breton pressente os desejos inconscientes que o colocam em movimento; referindo-se a essa busca por um objeto fantasma, projeção no outro de representações originárias desconhecidas pela razão, Breton substitui a questão "qui suis-je?" por "qui je 'hante'?" (1964, p. 9).

De maneira similar, um tema constante nos contos de André Pieyre de Mandiargues é o do homem que vaga pelas ruas distraidamente, com uma atitude livre que se distingue do caminhar apressado e mecânico daqueles que trabalham, daqueles que se esforçam para chegar pontualmente a seus compromissos. Os personagens de Mandiargues movimentam-se de maneira desprendida, favoráveis às experiências propiciadas pelo acaso. Contudo, o trajeto que percorrem resulta de influências ocultas vigorosas, coordenadas pelo princípio do prazer, de modo que os personagens iniciam uma perseguição inconsciente pelas veredas oníricas oriundas de suas fantasias, impelidos ao encontro de um objeto que lhes ofereça uma satisfação pulsional. Isto se dá em detrimento do sujeito, através de uma força magnética misteriosa que não pode nem busca compreender, mas a cujo apelo obedece.

É o que encontramos no conto *Le passage pommeraye*, em que um homem, ao adentrar ao acaso uma galeria, depara-se com a presença de uma mulher que o hipnotiza de modo marcante, como se já a conhecesse: "une femme qui me considérait sans rien dire, que je n'avais sûrement jamais vue, qu'il me sembla pourtant reconnaître comme si je l'avais toujours connue" (MANDIARGUES, 1946, p. 102). A situação, narrada em 1ª pessoa, é dotada de ambiguidade. O personagem suspeita que tal encontro não é fortuito, mas obra de um determinismo oculto, que o impele a segui-la. Por vezes, sente que o magnetismo se esvai, e, como se houvesse despertado de um estado de sonambulismo, sem controle e inconsciente da força que governa seus passos, questiona a razão de estar seguindo aquela desconhecida. Mas logo ressurge a necessidade imperiosa de se manter em seu encalço, fato que, como veremos mais adiante, trará consequências nocivas.

O ponto mais relevante da teoria pulsional de Sigmund Freud no que diz respeito ao corpo é aquele que se refere às zonas erógenas. Segundo Freud, tais fontes de excitação sexual não são organicamente pré-determinadas, mas podem se situar em qualquer parte do corpo. Nessa configuração erógena do corpo, a genitália deixa de ser pensada como um órgão reprodutor, organizador de toda a sexualidade, para ser considerada como uma zona erógena privilegiada, que permite o mais intenso prazer. Como afirma Leclaire:

> [...] essa primazia genital, dentro da perspectiva psicanalítica, não vem do fato da importância da função reprodutora do aparelho genital. Vem, ao contrário, do privilégio dessa zona na ordem da inscrição ou da procura dessa diferença sensível que é o prazer, pois é o campo eleito das modificações extremas no qual a própria noção de órgão deixou de ter lugar na medida em que a função e sua finalidade aí se desvanecem na ordem do gozo. (2007, p. 57)

A teoria pulsional de Sigmund Freud põe em cena uma nova compreensão do corpo, que vincula seus fenômenos à ordem do psiquismo e do imaginário, fornecendo um novo ponto de vista sobre as interseções entre as dimensões do corporal e do anímico. Ainda que Freud não tenha incluído uma definição psicanalítica do corpo como parte de seu arcabouço conceitual, ele concebeu uma nova cartografia do corpo que, distanciando-se da noção de corpo-organismo, – cujo funcionamento era objeto de análise de biólogos, médicos e fisiologistas – concebeu-o como um conjunto de zonas erógenas, regiões nas quais se inscrevem os desejos. Como indica Leclaire, "o corpo surge aqui tal qual o encontramos nas fantasias ou nos delírios – como o grande livro em que se inscreve a possibilidade do prazer" (2007, p. 56-57).

Esse corpo erógeno é de ordem individual; atravessado pela linguagem do inconsciente, herda as marcas do passado, oriundas da situação edipiana de cada indivíduo e das fantasias situadas no limiar de sua sexualidade. É o que demonstram, por exemplo, os corpos histéricos no sentido freudiano, cujos sintomas são signos que denotam os conflitos sexuais que marcaram a história do indivíduo, ou seja, inscrições corpóreas dos desejos inconscientes que sofreram o processo de recalcamento.

Embora o conceito de pulsão não tenha sido mencionado pelos surrealistas nos textos que teorizam os princípios do movimento, a iconografia surrealista do corpo se encontra intimamente atrelada às ideias de pulsão sexual e de inconsciente físico. É o que podemos observar nos contos de Mandiargues, nos quais as pulsões engendram o princípio metamórfico que desorganiza a corporalidade dos personagens. É o caso, por exemplo, daqueles que sofrem uma diminuição de suas proporções, fenômeno a partir do qual o corpo se vê reduzido à esfera do erógeno. A partir da redução de suas dimensões, o corpo se converte em um espaço de infinitas possibilidades de fruição e se vê dotado de uma nova sensibilidade.

Em *Le Pain Rouge*, por exemplo, o protagonista adquire as dimensões de um inseto, fenômeno que possibilita a descoberta de um prazer nunca antes experimentado. Estas sensações prazerosas são provocadas pelas picadas das abelhas, fato que indica que a pele do personagem se transformou em uma superfície de acentuada sensibilidade erógena.

Tal característica se faz presente também em *Le Diamant*, em que a miniaturização de Sarah Mose desencadeia seu primeiro contato com as forças pulsionais que pululam em seu interior. A personagem é descrita no início do conto como uma moça indiferente aos encantos masculinos: “L’homme était un objet non avenu dans le monde de Sarah Mose. Elle n’ignorait rien de son fonctionnement, mais elle se jugeait froide, se glorifiait de telle froideur; elle s’était promis de vivre parmi les pierres seulement, dès maintenant et quand son père aurait disparu” (1959, p. 155-156). Contudo, a metamorfose inaugura a existência pulsional da personagem. A miniaturização de Sarah e sua passagem para o interior do diamante simbolizam uma travessia insólita que leva ao despertar da sexualidade, caminhada que requer à personagem uma saída de si mesma e uma expansão das fronteiras do "eu" rumo ao encontro com um ser oposto: Sarah, mulher de personalidade gélida, mineral, une-se a um homem de natureza solar e, da fusão desses corpos, surge um novo ser.

Através do processo metamórfico sofrido pela protagonista, Mandiargues trata do tema da perda da virgindade feminina. Como declara o autor em uma entrevista, a iniciação sexual feminina representaria um instante inaugural: “sa seconde naissance, son éclosion hors de l’enfant qu’elle était, sa conquête de la licence, ou du brevet, d’aimer.” (MANDIARGUES, 1975, p. 185).

No universo onírico de Mandiargues, por intermédio da metamorfose, o princípio de prazer sobrepuja o princípio de realidade, de modo que os personagens se constituem primordialmente como sujeitos desejantes. Um bom exemplo é *L’homme du Parc Monceau*, em que o corpo maleável do personagem equivale a um corpo erógeno, no qual a pele se configura como espaço privilegiado de realização pulsional. Suas sucessivas metamorfoses viabilizam novas experiências prazerosas, que não se sujeitam às exigências sociais atreladas à sexualidade, que dessexualizam o corpo sob a lógica da genitalidade.

Em *L'homme du parc Monceau*, a estabilidade da silhueta humana cede lugar a uma materialidade incerta e erógena, que se dilata ou se reduz, sendo governada exclusivamente pelo princípio do prazer. A maleabilidade do personagem central permite que supere as limitações de sua condição biológica e modifique a qualquer instante as formas de seu corpo, em uma busca incessante pela satisfação erótica. As experiências intensas propiciadas pela metamorfose são salientadas através de situações que contrastam o corpo elástico do protagonista e as estátuas de bronze e de pedra que ambientam o parque. Em certo trecho do conto, o homem sem forma fixa se transforma em uma criatura marinha invertebrada, que enlaça com seus tentáculos uma estátua, fundindo-se ao mármore. Essa cena acentua a existência pulsional do protagonista, cujo corpo mole, ao contrário da materialidade estática

da estátua, permite que experimente novas possibilidades carnais, metamorfoseando-se naquilo que deseja: "la pierre reste pierre, et il n'y a toujours pas d'autre prodige que cette nature un peu bizarre qui permet à notre homme de briser son moule habituel pour se fondre dans tous ceux qu'il désire" (MANDIARGUES, 1946, p. 132).

Intitulando-o sempre como "l'homme nu", a voz enunciativa configura tal figura de ficção como um desvio à ordem social, o que é perceptível no primeiro parágrafo do conto, em que caracteriza o personagem fazendo alusão às forças de segurança, que seriam incapazes de contê-lo:

> S'il se fût trouvé cette nuit-là un sergent de ville, sur le boulevard de Courcelles, il eût pensé bien probablement être fou; car, au mot d''homme', un policier voit tout de suite quelque chose de massif et de dur à quoi l'on peut s'agripper, qu'il faut 'ceinturer', selon l'expression professionnelle, que l'on terrasse à coups de matraque sur le crâne ou dont on se rend maître par le jeu classique des menottes aux poignets. Le héros de cette petite histoire aurait bien ri si l'on avait essayé de lui passer les menottes (MANDIARGUES, 1946, p. 121)

Dentre as variadas imagens do corpo presentes na estética surrealista, se sobressaem as de corpos animalizados, característica que também se manifesta no universo ficcional mandiarguiano. Através da fabricação de figuras humanas híbridas de formas animais, os surrealistas buscaram ressaltar a impulsividade primitiva que habita o homem, mas cuja irrupção é socialmente cerceada: "os surrealistas propõem o retorno do homem à sabedoria da selva" (MORAES, 2010, p. 130), atentando para "os benefícios que resultariam de um retorno à primitividade animal" (MORAES, 2010, p. 130). O propósito surrealista de explorar a esfera animalesca do humano centra-se em seus aspectos sexuais. O bestiário surrealista concebe corpos pulsionais por excelência, cuja conduta animalesca atua como força propulsora desenfreada pela obtenção do prazer.

De acordo com Eliane Robert Moraes, o motivo das figuras híbridas animalizadas se tornou recorrente na literatura francesa a partir de Lautréamont, cuja obra *Les Chants de Maldoror* "parece inaugurar uma nova disposição em relação à natureza, que consiste fundamentalmente em abolir as fronteiras convencionais entre seus diversos reinos." (2010, p. 108). Neste texto, o homem aprimora sua condição biológica através das metamorfoses que o investem de características do reino animal. A ocorrência de tais hibridismos entre corpos humanos e animais ganha novo ímpeto na estética surrealista, na qual se prioriza a fabricação de imagens poéticas através da junção de elementos pertencentes a realidades distintas: "um *leitmotiv* invade a poesia e a pintura, notadamente no surrealismo: o animal habita o homem. A partir daí, a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno." (MORAES, 2010, p. 108). Acrescentemos que no caso da prosa mandiarguiana tais justaposições também se encontram presentes.

A iconografia surrealista de formas híbridas transgride a anatomia humana, deslocando suas partes e as associando a elementos constitutivos de outras espécies. Nessas combinações anatômicas, “a cabeça parece ser o alvo privilegiado” (MORAES, 2010, p. 176). Tal característica pode ser identificada no conto *Le Diamant*, no qual temos a presença de um personagem híbrido cujo tronco humano é combinado à cabeça de um leão. Na formação dessa imagem, o autor valorizou a parte inferior do corpo humano, no qual se situa o órgão sexual, e abriu mão da cabeça humana, que controla e restringe o corpo, substituindo-a pela de um animal selvagem. A partir de tal opção, o autor constrói uma figura de ficção cuja forma combina os atributos sexuais do homem à ferocidade instintiva do animal. Na figura do homem-leão, a perda da cabeça simboliza a reconquista da animalidade e a soberania do Eros advinda da superação da racionalidade. A consciência, associada à cabeça pela lógica cartesiana, cede lugar às partes baixas do corpo, onde se localiza a energia sexual.

Enquanto criatura desprovida de cabeça, o homem-leão pode, livre de impedimentos, se entregar a experiências exclusivamente pulsionais. Isso é perceptível na maneira como o ser ataca a jovem Sarah, acometido por um furor sexual primitivo. No primeiro contato visual que mantém com a personagem, a criatura reage com uma excitação violenta: “Ses bras étaient rétombés au long de son corps; sa bouche et ses yeux, sans expression naguère, avaient pris un air de violence et de gaieté incroyable.". Logo em seguida, persegue a mulher e por fim a agarra: "Elle se débattit assez furieusement, mais il ne semblait pas que l'homme rouge en fût ennuyé dans son jeu. Il souriait, et l'arc de sa bouche était toujours plus large et plus tendu, ses yeux brillaient davantage, sa crinière flamboyait plus intensément." (MANDIARGUES, 1959, p. 175-176). Posteriormente, o homem lhe dirige a palavra e a convence a manter relações sexuais com ele. Mas, apesar do consentimento, é com uma ferocidade bestial, "à l'exemple des lions qui captivent ainsi leur femelle pendant le coït" (MANDIARGUES, 1959, p. 180), que se desenrola o ato sexual.

Outro aspecto relevante no que diz respeito às composições surrealistas híbridas, e que se faz presente no conto em questão, é que o “princípio de substituição anatômica” (MORAES, 2010, p. 175) que orienta a fabricação de tais imagens muitas vezes revela-se como uma atualização moderna de figuras mitológicas. Dentre os seres antigos evocados pelos surrealistas, podemos citar a sereia, o minotauro, – figura que ilustra e dá nome à revista *Minotaure* – e notadamente a Esfinge, que ocupa "um lugar de honra no bestiário surrealista, sendo considerada uma das principais matrizes genéricas das formas bifurcadas que os signatários do movimento não cessam de opor às classificações fixas para proclamar a simbiose dos reinos naturais." (MORAES, 2010, p. 117). As representações surrealistas da

esfinge revelam em geral uma sublimação da figura feminina, na medida em que ela é caracterizada como uma criatura enigmática cuja carga erótica concentra o sentido da existência: "A esfinge surreal evoca amiúde a mulher amada, em cujos avatares o poeta reconhece o único ser que assume os mistérios do mundo." (MORAES, 2010, p. 119).

Diferentemente, em *Le Diamant,* a criatura mitológica é representada por um personagem masculino, o homem-leão. Mandiargues altera a criatura mitológica em questão, modificando seu gênero e invertendo seu caráter híbrido: ao invés da cabeça humana e do corpo de leão da Esfinge, o homem-leão de Mandiargues possui cabeça de leão e corpo de homem. A partir da inversão do motivo mitológico, o autor atribui uma conotação sexual ao personagem híbrido. O homem-leão, caracterizado como uma encarnação pulsional, é portador do enigma da atração sexual, desconhecido por Sarah, uma moça virgem e insensível à presença masculina.

Além de iluminar os caminhos do livre desejo, essa figura solar híbrida viabiliza a concepção de uma nova linhagem. O homem afirma à Sarah que a união entre os dois originaria uma nova estirpe que salvaria seu povo. Trata-se de uma linhagem híbrida, formada pela confluência de elementos contrários, – a frieza da racionalidade humana e a ardência passional da fera – o que geraria seres de corporalidades insólitas, que se desviam da "natureza humana" e assim recuperam sua animalidade perdida.

Os contos do autor, além de evocarem figuras que confluem aspectos de diferentes reinos da natureza, também apresentam como motivo recorrente a descoberta dos prazeres do corpo através da relação com o não-humano. O vínculo com os animais sempre se faz presente, sendo caracterizado como um contato íntimo que não requer racionalidade, no qual o homem entra em contato com sua natureza primitiva e restabelece laços com o mundo que lhe deu origem. Em *Le Sang de l'agneau*, por exemplo, conto que examinaremos melhor adiante, uma menina experimenta as reações de seu corpo desencadeadas pelo simples contato de sua pele com a pelagem quente de seu coelho de estimação. Em *Le Pain Rouge*, como já vimos, as sensações corpóreas provocadas por um enxame de abelhas despertam o ápice do prazer no protagonista. Em *Le Diamant*, dá-se destaque ao magnetismo misterioso entre a nudez de Sarah e as pedras preciosas e, posteriormente, ao seu contato íntimo com o homem-leão. Em *L'homme du parque Monceau*, um homem acaricia um gato gigante e deixa que este enfie suas garras afiadas em sua pele, o que também provoca sensações inéditas de deleite.

Como pudemos examinar até aqui, Mandiargues emprega diversos artifícios que operam uma reconfiguração da dimensão corpórea dos personagens, tais como a desproporção, a maleabilidade e a hibridez. Em tais processos de figuração, o corpo é

apreendido em seu estado culminante de furor sexual; as desordens que o acometem levam à intensificação das sensações físicas e à desordem dos sentidos. Guiados exclusivamente pela perseguição desenfreada e caótica da satisfação erótica, os personagens mandiarguianos passam a encarnar o caráter indomável da pulsão sexual, – "a mais irrefreável de todas as pulsões" (FREUD, 1989, p. 151) – essa força constante que acomete o indivíduo em seu interior, sem que dela possa escapar.

A dimensão pulsional do sujeito também é um aspecto de grande relevância no que diz respeito à caracterização dos personagens na obra de Sylvie Germain. Os romances da autora não se concentram no tema da sexualidade, como observamos nas narrativas de Mandiargues. No entanto, a configuração das figuras de ficção comporta uma instância psíquica inconsciente, da qual derivam conflitos e impulsos que operam ativamente no comportamento dos personagens, de modo que suas atitudes frequentemente se desenrolam em um plano alheio ao estado de consciência.

De acordo com Sigmund Freud, o "Eu nos aparece como autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais" (2010, p. 16); contudo, a pesquisa psicanalítica demonstra "que esta aparência é enganosa, que o Eu na verdade se prolonga para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id, à qual ele serve como uma espécie de fachada." (2010, p. 16). Nesse sentido, a consciência, ligada ao Ego (ou Eu), não representa a essência do psíquico, mas constitui apenas uma das instâncias do aparelho mental. Para além dessa esfera, "existem poderosos processos ou ideias psíquicas [...] que podem ter, na vida psíquica, todos os efeitos que têm as demais ideias, [...] embora eles mesmos não se tornem conscientes." (FREUD, 2011, p. 16-17).

Essa dinâmica da *psique* ganha visibilidade nos textos de Sylvie Germain. Nas figuras ficcionais criadas pela autora, a consciência não desponta como instância exclusiva que dá origem à personalidade, mas encontra-se amalgamada aos efeitos do Id inconsciente – no qual se situam as necessidades pulsionais e o embate entre as diferentes pulsões que disputam seu espaço no interior do sujeito. Mediante uma articulação das dimensões do psíquico e do somático, o corpo é caracterizado em termos de um inconsciente físico, que deixa entrever conflitos internos oriundos dos determinismos históricos e das imposições sociais que subjugam os personagens. O divórcio entre as necessidades pulsionais do homem e o mundo externo, que os surrealistas buscaram questionar em seus jogos oníricos, é tema central no universo germainiano.

A caracterização da dimensão pulsional dos personagens germainianos remete particularmente às reflexões empreendidas por Sigmund Freud em *Mal-Estar na Civilização*.

Neste, o autor não se restringe ao exame psíquico do desenvolvimento sexual, mas dedica especial atenção aos conflitos entre sexualidade e cultura e ao cerceamento da satisfação pulsional no âmbito da civilização. De acordo com ele, um dos fundamentos formadores da comunidade é o poder do amor. O homem, por efeito de suas necessidades pulsionais, que requerem a conservação do objeto sexual, organizou seu modo de vida em torno da família. O amor genital que instituiu as relações conjugais desenvolveu-se ao longo do tempo, inibiu-se de suas metas sexuais e superou os limites do núcleo familiar, permitindo a formação de novos vínculos comunitários, processo que deu "prosseguimento à função de unir um número considerável de pessoas, de maneira mais intensa do que a obtida pelo interesse do trabalho em comum" (FREUD, 2010b, p. 65).

Contudo, apesar das origens sexuais do processo civilizatório, a evolução cultural da humanidade trouxe como consequência a limitação da sexualidade. A realização dos propósitos civilizacionais exigia o deslocamento de energia libidinal, a fim de "unir também libidinalmente os membros da comunidade, [...] para estabelecer fortes identificações entre eles, [...] para fortalecer os vínculos comunitários através de relações de amizade" (FREUD, 2010b, p. 72). Em consequência, estabeleceu-se um conflito entre a sexualidade e os interesses da cultura, o que levou à determinação de duras restrições à satisfação sexual. A "exigência [...] de uma vida sexual uniforme para todos" (FREUD, 2010b, p. 68) privou o homem de variados meios de prazer, ao classificá-los como "perversões", e restringiu o espaço de atuação da sexualidade aos limites bem demarcados do amor genital monogâmico entre um homem e uma mulher, para fins exclusivamente reprodutivos:

> A civilização atual dá a entender que só quer permitir relações sexuais baseadas na união indissolúvel entre um homem e uma mulher, que não lhe agrada a sexualidade como fonte de prazer autônoma e que está disposta a tolerá-la somente como fonte, até agora insubstituível, de multiplicação dos seres humanos. (FREUD, 2010b, p. 69)

Ao levantar os aspectos culturais que organizam as sexualidades, o estudo de Freud fornece-nos elementos que dialogam de modo significativo com as figurações dos personagens em *Le Livre de Nuits* e *Nuit-d'Ambre*, duologia permeada por uma imagética metamórfica do corpo que simboliza as tensões entre a natureza e a cultura, as paixões movidas por pulsões e os propósitos civilizacionais. Como dito anteriormente, tal obra se constitui como uma narrativa de longa duração, que engloba fatos históricos ocorridos ao longo de dois séculos. A partir de tal ambientação, a narrativa focaliza a intersecção entre os processos históricos e a intimidade dos indivíduos, levantando, por um lado, as discrepâncias entre as vontades e disposições individuais e as exigências da civilização, e retratando, por

outro, o processo de constituição da subjetividade à luz dos processos sóciohistóricos, que oscilam entre períodos de extrema violência e outros de relativa harmonia entre os homens.

Em tal universo romanesco, as relações entre indivíduo e sociedade revestem-se de um caráter dialético: "Alegórica, a ficção sobrepõe então uma dialética do impulso e da estagnação, [...] da liberdade e da maldição, do Bem e do Mal, [...] cuja trágica indecisão vale por toda identidade do século concluído." (BLANCKEMAN, 2002, p. 18)[20]. Nesta lista, podemos incluir também a variabilidade na inclinação pulsional dos personagens, que por vezes se manifesta em suave harmonia com a realidade externa, enquanto em outros contextos incorpora a agressividade de um mundo tornado caótico.

Inicialmente, encontramo-nos diante de personagens de água doce. Distantes do convívio social, os Péniel vivem uma vida isolada, porém serena e feliz, entregues aos singelos encantos de uma rotina que se desenrola em completa harmonia com a natureza. Os personagens possuem uma ligação profunda com todos os fenômenos naturais de sua terra natal: o lento trajeto do rio, a serenidade dos campos circundantes, assim como a melodia cotidiana dos pássaros e o olhar penetrante dos cavalos criados pela família: "mieux que quiconque ils avaient connaissance des luminosités et des pénombres du ciel, des humeurs du vent et du grain de la pluie, des odeurs de la terre et du rythme des astres." (GERMAIN, 1985, p. 16).

Seus hábitos, desejos e sensações não são moldados sob a lógica de princípios sociais vigentes, mas se desenvolvem intuitivamente, mediante os ensinamentos que os fenômenos da natureza lhes proporcionam. Não só retiram da natureza o sustento e o alimento, como também descobrem nela um modo de viver. A própria linguagem floresce modulada pelos sons da natureza, como se as palavras fossem ecos da melodia do universo: "Des mots forgés à la mesure de l'eau, des péniches, du charbon, du vent et de leur vie." (GERMAIN, 1985, p. 16). Théodore-Faustin, primeiro descendente da família Péniel, aprende a se comunicar sozinho, e sua voz reflete o som das ondas: "des inflexions pareilles aux ondoiements de l'eau" (GERMAIN, 1985, p. 21).

Nesse universo prodigioso, os personagens não se situam como sujeitos singularizados, descolados da realidade exterior, mas se sentem como parte constitutiva e indissociável da rica flora e fauna de sua terra natal. Todas as etapas naturais que compõem suas trajetórias – como o nascimento, a descoberta sexual e a morte – são significadas pelos fenômenos do mundo. Seus desejos irrompem de modo espontâneo, como manifestações

[20] "Allégorique, la fiction recoupe alors une dialectique de l'élan et de l'enlisement, [...] de la liberté et de la malédiction, du Bien et du Mal, [...] dont la tragique indécision vaut pour toute identité du siècle achevé"

pulsionais dissociadas das significações atreladas à sexualidade civilizada. Distantes das regras que organizam os prazeres, os personagens vivenciam com naturalidade as sensações provocadas pelas pulsões que pululam em seu interior.

O princípio do prazer que orienta o desejo livre de inibições realiza-se em comunhão com os diferentes reinos da natureza e exibe também uma ligação misteriosa com a esfera animal. O livro descreve, por exemplo, o cotidiano de Vitalie Péniel e seu marido, cujas noites de amor são imbuídas pelo leite que se esvai de seus seios, alimento que o mamífero oferece à sua prole. O filho do casal, Théodore-Faustin, ao iniciar a vida adulta, apaixona-se pela filha de um barqueiro das redondezas, Noémie, e é tomado por um desejo desconhecido e fulgurante: "Cette image s'était transfondue dans sa chair, et chaque nuit il sentait sa peau brûler et tout son corps s'affoler d'un irrépressible désir" (GERMAIN, 1985, p. 28). O personagem busca amenizar esse desejo na presença dos cavalos, "à rouler sa tête endolorie d'amour contre leurs cous chauds et sonores de sang." (GERMAIN, 1985, p. 28).

Examinamos na obra de Mandiargues a identificação entre homem e animal, tematizada pelos corpos híbridos, que expressavam o primitivismo sexual tolhido pelo processo civilizador. O motivo da conexão essencial entre o homem e o animal também adquire relevância no universo romanesco de Sylvie Germain, no qual acentua-se a forte ligação que os personagens mantêm com o mundo rural e os seres que o habitam, o que também se reflete nas descrições sobre a descoberta da sexualidade.

O vínculo dos personagens com os animais é novamente evocado no caso de Victor-Flandrin, filho de Théodore-Faustin. Após a morte do pai e da avó Vitalie, o personagem se exila de sua terra natal, embrenhando-se na densa vegetação dos campos e, guiado por um lobo, que o acompanha durante todo seu trajeto, chega em um pequeno vilarejo fronteiriço, chamado Terre-Noire. No local, adentra o terreno de uma fazenda, onde conhece Mélanie, que se torna sua esposa: "Mélanie dont le corps tout exultant de chair rose et savoureuse restée si longtemps en souffrance trouvait enfin ses aises et sa pleine mesure" (GERMAIN, 1985, p. 83-84). Com o auxílio do lobo, Victor-Flandrin percorre um trajeto que viabiliza a descoberta sexual e a fundação de uma nova linhagem.

Outro exemplo significativo diz respeito ao descobrimento sexual do personagem Mathurin, um dos filhos de Nuit-d'Or com sua esposa Mélanie. Durante a juventude, Mathurin conhece Hortense, por quem se apaixona e com a qual mantém relações amorosas no interior dos campos. Na descrição do ato sexual, narra-se como seus corpos mesclam-se aos odores da natureza: "l'odeur de leurs corps se rehaussait encore de la senteur rauque et

doucereuse des feuilles et des branches pourrissant doucement sur la mousse" (GERMAIN, 1985, p. 152).

Durante a 1ª Guerra Mundial, Mathurin é enviado para os campos de batalha e vê-se atormentado pelo desejo de reencontrar a mulher por quem se apaixonara. Atravessado por impulsos indissociáveis das imagens da fauna e da flora de sua região natal, Mathurin passa a fazer desenhos que representam o objeto desejado como uma extensão do mundo natural, figura híbrida na qual cada zona do corpo mescla-se às maravilhas da natureza:

> Parfois ce corps fleurissait comme un jardin sauvage; des coquelicots s'ouvraient à la pointe de ses seins, des chardons orangés lui brûlaient aux aisselles, des campanules et des ronces s'entortillaient à ses membres, des grappes de groseilles s'écroulaient de ses lèvres, des libellules aux ailes bleu pervenche s'envolaient de dessous ses paupières, des renoncules jaune vif et des lézards vert acide s'enlaçaient à ses doigts. Sur ses fesses il écrasait des fraises, son sexe, il l'embroussaillait et le couvrait de lierre, l'étoilait de bleuets et laissait toujours percer au milieu de ce buissonnement un bulbe rond et charnu comme un bouton de rose prêt d'éclore. (GERMAIN, 1985, p. 150-151)

No universo germainiano, a dinâmica natural dos corpos pulsionais é interrompida pela irrupção das guerras, que corrompem as relações afetivas. Tais acontecimentos produzem uma clivagem entre os personagens e o universo prodigioso que os rodeia, visto que a naturalidade da existência se vê contradita pelas ameaças do mundo externo. Ademais, os horrores presenciados nos campos de batalha, nos quais se manifesta a incontestável monstruosidade que jaz sob a superfície do humano, produzem sequelas internas nos personagens, que tendem a reproduzir, na esfera privada, a violência da qual foram vítimas.

Analisaremos de modo mais apurado a questão das pulsões agressivas no subcapítulo seguinte. Por ora, convém ressaltar como a obra de Sylvie Germain visa expressar os efeitos subjetivos de situações-limites, retratando a correlação entre os fatos históricos que se desenrolam no universo dos personagens e a dinâmica de seus impulsos sexuais. Sylvie Germain transpõe os acontecimentos devastadores que compõem a história do Ocidente para a esfera das relações afetivas, retratando-os sob o prisma de sucessivas gerações de uma mesma família. Neste quadro transgeracional, cada geração simboliza uma etapa do fracasso civilizacional representado pelos conflitos bélicos e pelas matanças generalizadas. Tal caráter é perceptível nos títulos atribuídos a cada capítulo, cuja sequência representa a deterioração da relação entre os homens e seu crescente distanciamento com relação à natureza: os capítulos "Nuit de l'Eau", "Nuit de la terre" e "Nuit des roses" são seguidos por "Nuit du sang", "Nuit des cendres" e, por fim, "Nuit nuit la nuit".

Outro aspecto ficcional que estabelece uma vinculação entre o contexto sóciohistórico que ambienta o universo romanesco e a orientação das tendências pulsionais dos personagens diz respeito ao modo como a narrativa exibe a irrupção dos desejos situando-os no quadro

mais amplo das imposições sociais de gênero. No tocante às personagens femininas, as reações corpóreas que as acometem relacionam-se não apenas aos efeitos oriundos dos contextos de guerra, como também aos sofrimentos decorrentes da inibição pulsional do corpo feminino.

Tal caracterização das figuras de ficção diferencia-se daquela encontrada na obra de Mandiargues, na qual se tematiza sobretudo as pulsões sexuais dos personagens masculinos. Sobre tal ponto, é importante assinalar que o desígnio de emancipação sexual expresso pelos artistas surrealistas se referiu primordialmente à sexualidade masculina. Em um trecho de *Le Paysan de Paris*, por exemplo, Louis Aragon declara:

> C'est pour moi un sujet d'étonnement toujours renouvelé que de voir avec quel dédain, quelle indifférence de leurs plaisirs les hommes négligent d'en étendre les domaines. [...] Si certains d'entre eux goûtent des charmes de hasard, on ne les voit pas se préoccuper de les reproduire. Aucun système, aucun essai de codification du plaisir. (ARAGON, 1926, p. 55)

O movimento, no qual artistas homens possuíam uma posição de destaque, não se interessou particularmente em problematizar as desigualdades de genêro que cerceavam historicamente o prazer feminino, mas prestigiou o sujeito pulsional em consonância com o quadro normativo da masculinidade, no qual a mulher representava apenas o objeto do prazer. Tal característica é notável no universo mandiarguiano, no qual as personagens femininas são geralmente destituídas de dimensão sexual, cabendo a elas apenas a função de despertar os impulsos sexuais do homem e, muitas vezes, destrui-lo através da sedução.

Em *Le Livre des Nuits*, os malefícios provenientes da imposição social de identidades de gênero reflete-se no caso de Blanche. Como vimos anteriormente, a personagem sofre um processo metamórfico, em decorrência de um sentimento irrepreensível de culpa, induzido pela figura repressora do tio. Atravessada pelas restrições que pesam sobre a sexualidade feminina na sociedade em que se encontra inserida, Blanche interioriza uma visão pecaminosa do desejo, a tal ponto que somatiza violentamente seus impulsos sexuais. O corpo da personagem expressa convulsivamente, até a morte, a repressão que a desautoriza a acessar a via do princípio do prazer.

Temos também o exemplo de Margot, cujo sentido da existência gira em torno da perspectiva de casar-se com seu noivo Guillaume. Seu desejo se faz tão urgente que equivale a um apagamento do "eu": "Elle aimait Guillaume jusqu'à l'aveuglement et la perte absolue d'elle même." (GERMAIN, 1985, p. 182). Contudo, no dia do casamento, recebe do noivo um bilhete com o seguinte recado: "Margot, ne m'attendez pas – Je ne viendrai pas – Je ne vous reverrai jamais – Oubliez-moi – Guillaume." (GERMAIN, 1985, p. 187-188). Após ler o bilhete, Margot desaba no chão da Igreja e é carregada nos braços pelo pai, que se choca ao

constatar como o corpo da filha tornara-se subitamente desprovido de peso: "Lorsqu'il souleva dans ses bras le corps inanimé de sa fille il le trouva de si peu de poids qu'il faillit perdre l'équilibre en se relevant et ce fut d'un pas mal assuré qu'il porta ce corps délesté de toute pesanteur" (GERMAIN, 1985, p. 188-189).

Diante da impossibilidade de desempenhar a destinação conjugal associada ao sujeito feminino, a personagem renuncia ao sofrimento confinando-se em um eterno presente. Até o fim da vida, Margot "garda toujours ses vingt ans, son regard de ce matin de janvier et sa toilette de mariée." (GERMAIN, 1985, p. 195).

Podemos citar também a renúncia pulsional de Mathilde, irmã gêmea de Margot. Diante do sofrimento vivenciado pela irmã, Mathilde passa a considerar o sentimento amoroso como "le mensonge le plus fourbe qui fût donné aux hommes d'inventer." (GERMAIN, 1985, p. 196). A personagem é invadida por uma sensação de repugnância pelo próprio sangue menstrual, fluido tido como uma fonte de poluição associada ao desejo:

> D'un coup le sang de ses menstrues lui fit horreur, elle se sentit souillée dans sa chair, injuriée dans son être. Ce sang mauvais il fallait l'arrêter, tout de suite, et pour toujours, sinon il n'en finirait jamais de couler, de répandre sur la terre sa rougeur impure, sa chaleur écoeurante, – celles même du désir. (GERMAIN, 1985, p. 196)

Buscando "arracher de son coeur jusqu'aux plus infimes radicelles de l'amour et de tuer tout désir en son corps" (GERMAIN, 1985, p. 196), a personagem renuncia à sexualidade e mutila-se cortando o próprio clitóris:

> Elle avait frotté la peau de ses seins, de son ventre, de sa nuque et de ses reins avec des morceaux de neige verglacée. Puis, lorsqu'elle avait senti tout le sang de son corps refluer au plus profond d'elle-même et s'immobiliser, elle s'était excisée d'un coup d'arête de caillou. (GERMAIN, 1985, p. 196-197)

A imagética do corpo na obra dos dois autores expressa facetas opostas da condição pulsional. Nas narrativas de Mandiargues, o indivíduo, ao ser deslocado para um universo onírico, vê-se diante da possibilidade de superar as normas civilizacionais que supostamente inibem o livre exercício do prazer e reconquistar o espaço de atuação das pulsões primitivas. O trajeto estipulado pelo Eros leva a efeitos dos mais variados, inclusive a circunstâncias violentas, visto que a pretensão de conquista irrestrita do prazer envolve riscos. Como salienta Freud, "A satisfação irrestrita de todas as necessidades se apresenta como a maneira mais tentadora de conduzir a vida, mas significa pôr o gozo à frente da cautela, trazendo logo o seu próprio castigo." (FREUD, 2010b, p. 32). Contudo, no caso dos personagens mandiarguianos, o trajeto rumo à realização dos desejos não busca evitar o desprazer; pelo contrário, prazer e desprazer acabam por unir-se em uma mesma meta, como examinaremos melhor adiante, em nossa análise sobre as pulsões de morte.

Enquanto a escrita surrealista de Mandiargues concebe corporalidades governadas pela lógica de superação dos interditos sexuais, Sylvie Germain compõe uma iconografia do corpo que expressa a interiorização, por parte das personagens femininas, das imposições sociais de gênero, fornecendo um retrato de suas experiências pulsionais à luz das tensões que se estabelecem entre a necessidade de articulação dos desejos e as normas sociais que definem as subjetividades, determinam a percepção do corpo e delimitam as fronteiras do gozo.

2.3 **Pulsão de morte**

Examinamos, até o presente momento, o caráter pulsional das imagens do corpo nos textos que compõem nosso *corpus* ficcional. Como vimos, no caso de Mandiargues, em um universo onírico no qual a realidade física cede lugar à realidade psíquica, a dimensão corpórea dos personagens, não mais sujeita ao princípio de realidade, passa a encarnar o princípio do prazer, configurando-se como uma representação dos desejos inconscientes. Porém, se por um lado esses corpos metamórficos encarnam o Eros, restaurando o espaço primordial do prazer reprimido, por outro lado também revelam a presença de sua faceta contrária, Thanatos, princípio de morte que direciona o homem à aniquilação. Nas narrativas do autor, a descoberta dos desejos, desvelados pelas transformações do corpo, converge com a manifestação de tendências destrutivas. O itinerário erótico perseguido pelos personagens coloca em cena as relações entre desejo e violência subjacentes à sexualidade, através de um leque variado de motivos, que abrange violências sexuais, atos sádicos e masoquistas, mortes e assassinatos.

Na obra de Sylvie Germain, a destrutividade também se associa à sexualidade, notadamente nos contextos de guerra: em alguns episódios de *Le Livre des Nuits*, por exemplo, o sofrimento provocado pelo luto desencadeia uma metamorfose interna que se manifesta pela via da violência sexual. Contudo, os romances da autora não tematizam a pulsionalidade violenta vinculando-a exclusivamente à questão da sexualidade, aspecto crucial da narrativa mandiarguiana. Na obra da autora, as pulsões destrutivas manifestam-se de formas variadas, sendo retratadas principalmente sob o prisma da irrupção coletiva da violência em tempos de guerra.

Tendo em vista os diferentes enfoques conferidos aos impulsos destrutivos do sujeito nas obras dos dois autores, buscaremos apreender minuciosamente tais especificidades.

Iniciaremos nosso trajeto examinando a concepção de erotismo de André Pieyre de Mandiargues, na qual a pulsão de morte representa um componente essencial e, quando a comparação se mostrar pertinente, citaremos também exemplos de impulsos sexuais agressivos na obra de Sylvie Germain. Em um segundo momento, teceremos uma análise sobre a irrupção da pulsão de morte no âmbito da infância, temática presente na obra dos dois autores. Por fim, focalizaremos o motivo da ascendência de tendências destrutivas em âmbito civilizacional no romance *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain.

2.3.1 Eros e Thanatos

Para compreender a relação entre sexualidade e destrutividade na obra de Mandiargues, convém examinar de modo mais detalhado a concepção de erotismo proposta pelo autor. Apesar de ter-se alinhado aos princípios do movimento surrealista, Mandiargues definiu alguns dos traços que considerava elementares à escrita erótica a partir de uma visão crítica sobre o caráter secundário que a sexualidade assume nos escritos de André Breton. Segundo Mandiargues, Breton manifestou, em diversos momentos, interesse em incorporar a esfera do erotismo às elaborações artísticas do movimento, organizando exposições sobre o tema e incentivando os membros do grupo a escreverem sobre suas experiências sexuais; não obstante, em sua obra, Breton não parece ter seguido o próprio conselho.

Em uma de suas entrevistas para Francine Mallet, Mandiargues afirma sua admiração profunda pela obra de André Breton e sua fidelidade para com os propósitos do movimento; contudo, aponta que "comme tout surréaliste digne de ce nom, je suis naturellement irrespectueux [...]. Dans le respect et dans l'admiration immenses que j'ai eus et que j'ai pour la personne et pour l'œuvre du fondateur du surréalisme, il est toujours entré une part d'irrespect" (1975, p. 110).

O ponto de discordância que o leva a tal declaração diz respeito ao erotismo. Segundo Mandiargues, a escrita de Breton estava imbuída de pudor, o que pode ser evidenciado pelo fato de que, em 1963, o autor revisou *Nadja* retirando do texto original qualquer alusão às relações sexuais do casal. De acordo com Mandiargues, essa omissão completa da "réalité charnelle de l'amour" (1975, p. 124), que já se fazia pouco presente no texto original, modificou consideravelmente o sentido da obra, restringindo seu efeito impactante, a tal ponto que a leitura da nova versão produziria no leitor apenas "un vague sentiment de pitié, au lieu

de les éblouir et de les transporter ardemment. Peut-être a-t-on raison de me reprocher d'avoir la manie de surestimer le fait érotique, mais, pour moi, le livre a subi un changement de signification." (1975, p. 114).

Mandiargues salienta que, ao suprimir alguns dos motivos centrais de sua obra, Breton descaracterizou Nadja, destituindo-a de sua realidade sensível e carnal: "La personne de Nadja, dans la version modifiée, prend une apparence plus spectrale en perdant de son espèce charnelle; elle devient une sorte de sylphide, sinon de vierge sacrée, que l'on touche à peine parce qu'elle n'est pas du même côté que le narrateur" (1975, p. 115). O texto apresenta uma versão idealizada da personagem, que elimina as singularidades de suas experiências corpóreas e libidinosas. O pudor bretoniano e o tratamento não-carnal da figura feminina fundam um "érotisme éloigné de la chair" (1975, p. 123), que anula a subjetividade de Nadja, convertendo-a em uma figura quimérica, cuja aparição tem por finalidade iluminar o caminho da verdade e do amor:

> Pourquoi les femmes aimées par Breton ne paraissent-elles dans ses livres que derrière le voile que j'ai dit? [...] Plutôt qu'en situation ou en action d'amour, elles sont en devenir; même décrites au passé, elles s'inscrivent dans une sorte de futur; ce sont des révolutions perpétuelles de l'amour, ce qui les met en comparaison avec les astres, dans le ciel très haut de la poésie. (1975, p. 125).

De fato, na obra de Breton, as alusões às uniões sexuais são em geral circundadas e tonalizadas pelo ideal do amor, — concebido pelo autor como um elo capaz de reconciliar as facetas interior e exterior da existência — e pela figuração abstrata da mulher, caracterizada como meio supremo de libertação da experiência masculina. No Segundo Manifesto, por exemplo, ele define o amor do seguinte modo: "l'idée *d'amour*, seule capable de réconcilier tout homme, momentanément ou non, avec l'idée de *vie*" (1972, p. 141-142), ao que acrescenta: "Ce mot: *amour* [...], nous le restituons ici à son sens strict et menaçant d'attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* ‘dans une âme et dans un corps’ qui sont l'âme et le corps de cet être." (1972, p. 142).

No ideal bretoniano de amor, a mulher encarna a posição de musa descarnada e redentora, que possui a capacidade de mediar e pacificar a relação entre os homens, em um mundo devastado pelas guerras mundiais. Como aponta Eliane Robert Moraes,

> o surrealismo vislumbra uma instância capaz de redimir a desgraça humana. É na figura feminina que os signatários do movimento depositam essa esperança: à mulher, e sobretudo a ela, cabe ‘a redenção dessa época selvagem’, assim como o augúrio de uma nova era de fraternidade entre os homens. (2010, p. 154)

Xavière Gauthier também ressalta tal aspecto das figurações femininas, afirmando que, nas obras surrealistas, "a mulher é essencialmente *mediadora*. Companheira vigilante, ela embala, adormece a angústia. Ela não explica o mundo; mas, ao preencher o homem com a

sua presença, ela o poupa de interrogar-se sobre si mesmo." (1971, p. 132, grifo do autor)[21]. Nesse sentido, a presença feminina é essencial na vida do homem na medida em que o auxilia a abandonar suas tentativas desesperadas de racionalizar a realidade que o circunda e a descobrir novas maneiras de se relacionar com o mundo.

Em *Nadja*, a utopia da mulher redentora orienta profundamente as impressões de Breton, a tal ponto que qualquer aspecto da existência de Nadja que não se enquadre estritamente na expectativa de amor libertador alimentada pelo autor o afeta profundamente, desfazendo a ficção idealizada que buscara sustentar. Em um primeiro momento, as descrições que Breton oferece de Nadja a caracterizam como uma mulher de espírito livre, cujo pensamento supera os limites da racionalidade: "J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre." (BRETON, 1964, p. 130). Em sua companhia, Breton experimenta uma grande jornada espiritual:

> D'où vient que, projetés ensemble, une fois pour toutes, si loin de la terre, dans les courts intervalles que nous laissait notre merveilleuse stupeur, nous ayons pu échanger quelques vues incroyablement concordantes par-dessus les décombres fumeux de la vieille pensée et de la sempiternelle vie? (BRETON, 1964, p. 130)

Contudo, essa imagem se desfaz à medida que Nadja passa a relatar a Breton "certaines scènes de sa vie passée, desquelles je jugeais, sans doute très extérieurement, que sa dignité n'avait pu sortir tout à fait sauve." (BRETON, 1964, p. 134). Dentre tais lembranças, Nadja conta ter sido agredida por um homem em um bistrô, após ter recusado sua aproximação. Com o rosto repleto de sangue, Nadja grita por socorro e, antes de desaparecer do local, espalha seu sangue na roupa do agressor. Diante desse relato, Breton reage da seguinte maneira: "j'ai pleuré longtemps après l'avoir entendu, comme je ne me croyais plus capable de pleurer. Je pleurais à l'idée que je ne devais plus revoir Nadja, non je ne le pourrais plus." (BRETON, 1964, p. 135).

Essa significação objetificante da mulher não se faz presente apenas na obra de Breton, mas perpassa o imaginário surrealista — imbuído por representações nas quais a mulher é destituída de identidade própria, mas cujo destino é ofertar ao homem sua presença conciliadora, mediando seu percurso e atenuando os percalços que o distanciam da totalidade da existência. Isso pode ser observado, por exemplo, no modo como Paul Éluard se refere à mulher amada. No poema *Dominique aujourd'hui presente*, o autor compôs os seguintes

[21] "la femme est essentiellement *médiatrice*. Compagne vigilante, elle berce, endort l'angoisse. Elle n'explique pas le monde; mais, en comblant l'homme de sa présence, elle lui épargne de s'interroger sur lui."

versos, nos quais sua musa Dominique figura como força inspiradora que restaura o sentido de sua vida:

> Tu es venue j'étais très triste j'ai dit oui
> C'est à partir de toi que j'ai dit oui au monde
> Petite fille je t'aimais comme un garçon
> Ne peut aimer que son enfance (1968, p. 423)

Diferentemente, no universo criado por Mandiargues, não há qualquer valor ideal de amor que sustente as representações da sexualidade; pelo contrário, o ato sexual se manifesta de maneira crua, violenta, governado por pulsões sexuais que atuam gratuitamente, sem a idealização de vínculos afetivos. Em suas narrativas, o autor introduz figuras de ficção guiadas pela vida pulsional tornada soberana, cujos corpos se constituem como espaços de entrelaçamento entre prazer e dor. Sobre a concepção de erotismo que deu origem a tais figurações ficcionais, o autor afirma ter buscado colocar em prática "la noblesse de l'érotisme" (1975, p. 81), no qual o efeito de leitura não seria aprazível, mas cuja gravidade e potência introduzem o leitor em um ambiente asfixiante, "soulevé à une altitude où pour lui l'atmosphère est irrespirable au lieu d'être abaissé jusque sous le climat de l'ignoble gaudriole sexuelle en faveur dans notre pays comme aux U.S.A."[22] (1975, p. 81). Em sua escrita erótica, o desejo leva a um jogo violento de forças entre o amor e o ódio, no qual a condição dos personagens oscila entre a de sujeito e a de objeto. Nesse espetáculo delirante, por vezes o corpo se vê propenso a atingir seu limite extremo, sendo impelido, no instante ápice do gozo, à sua condição de cadáver.

Nesse universo sexual trágico, as personagens femininas não são representadas em consonância com o ideal surrealista de amor, mas como objetos sexuais, entregues aos desejos do predador masculino. Porém, ocorre por vezes uma ampliação do espaço de atuação das personagens femininas, a partir da possibilidade de destruir aquele que as persegue, convertendo-o em alvo. Nesse caso, a mulher-objeto expõe sua verdadeira faceta: a de *femme fatale*, inicialmente mero instrumento da sexualidade masculina, mas cujo poder de atração desvela aos poucos o perigo da morte.

A representação da mulher fatal se faz recorrente no imaginário surrealista. Um dos motivos que manifesta os perigos associados à mulher é o da fêmea do louva-a-deus, que mata o macho após o ato sexual e o devora, e "em torno da qual se cristalizou o mito da feminilidade devorante" (BEAUVOIR, 1970, p. 39). De acordo com Xavière Gauthier, esse mito é amplamente revisitado pelos surrealistas: a título de exemplo, a teórica cita o quadro *Paysage à la mante* de André Masson, na qual se manifesta a representação monstruosa da

[22] No trecho em questão, Mandiargues se refere ao filme erótico *Contes Immoraux* de Walerian Borowczyk.

fêmea do louva-a-deus, cuja "arma mais ameaçadora é constituída pelo sexo: duas imensas mandíbulas pontudas, [...] uma expressão do mito da vagina dentada" (1971, p. 171)[23], assim como o quadro *Mantes religieuses* de Félix Labisse, no qual "os dois insetos terríveis se batem e copulam ao mesmo tempo, a fêmea se preparando para comer o macho" (1971, p. 171)[24].

Essa caracterização da mulher como uma figura ambivalente, em cuja tentação reside um perigo, faz-se constante na obra de escritores surrealistas. Um trecho de *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, no qual o autor se refere às mulheres que frequentavam a Passage de l'Opéra, exemplifica tal tendência com particular expressividade:

> Avec ces dames, il s'y mêle un certain goût du danger: ces yeux dont le fard une fois pour toutes a fixé le cerne et déifié la fatigue, ces mains que tout abominablement révèle expertes, un air énivrant de la facilité, une gouaillerie atroce dans le ton, une voix souvent crapuleuse, [...] tout en elles permet de redouter les périls ignominieux de l'amour, tout en elles, en même temps, me montre l'abîme et me donne le vertige (ARAGON, 1926, p. 46-47)

Como podemos observar, no trecho em questão, Aragon atribui um caráter ambíguo a diversas partes do corpo feminino. Em outros trechos, nota-se a mesma tendência, mediante o emprego de determinadas expressões que se referem à mulher, tais como "marionnettes" (1926, p. 46), "tapisserie humaine et mobile" (1926, p. 46) e "vieilles putains, pièces montées, mécaniques momies" (1926, p. 44).

Como veremos adiante, a *femme fatale* em Mandiargues aparece representada de maneiras variadas e seus atributos são sempre destinados a conduzir o homem em direção ao abismo da morte. Mas, apesar de seus poderes mortíferos, ela se mostra, assim como a mulher amada fabricada por Breton, completamente dependente do olhar masculino, visto que seu poder aniquilante só pode ser deflagrado na medida em que o homem a significa como objeto sexual. Independentemente das motivações que orientam as ações das personagens e dos atributos que lhes são conferidos, seu espaço de atuação só é garantido em consequência de sua capacidade de seduzir o homem. Tal característica está em consonância com as representações femininas que povoam o imaginário surrealista, em que a mulher é convertida em objeto sexual, o que a destitui de dimensão individual e de qualquer autonomia perante o homem: ora surge como figura idealizada, alinhada à concepção de amor bretoniana; ora como um simples objeto erótico, cujo corpo pode ser manuseado e desarticulado (podemos pensar nas bonecas criadas por Hans Bellmer, ou nas fotografias de Man Ray, em que o corpo

[23] "arme la plus menaçante est constituée par le sexe: deux immenses mandibules pointues, [...] une expression du mythe du vagina dentata"
[24] "les deux terribles insectes se battent et copulent en même temps, la femelle s'apprêtant à manger le mâle"

feminino é desmembrado e cada uma de suas partes sexualizada); ou como representação da mulher diabólica, que seduz o homem com o intuito de devorá-lo.

Ao citar suas referências literárias de ficção erótica, Mandiargues destaca algumas obras que o marcaram e cujo tratamento da questão sexual se aproxima consideravelmente das especificidades que caracterizam sua concepção de erotismo. Uma delas é *Histoire d'O* de Pauline Réage, pseudônimo de Anne Desclos. O livro, que escandalizara o público francês ao ser publicado em 1954, narra a história de uma mulher que é submetida por seu amante às mais violentas práticas sexuais, sendo acorrentada, chicoteada e violentada por diversos homens no interior de um castelo utilizado por uma sociedade secreta para fins sexuais. Ao ser introduzida no castelo contra sua vontade, O se depara com um conjunto de regras atrozes destinadas a subjugar sexualmente as mulheres aprisionadas no local. Como decreta um dos homens que a mantém aprisionada: "Vos mains ne sont pas à vous, ni vos seins, ni tout particulièrement aucun des orifices de votre corps, que nous pouvons fouiller et dans lesquels nous pouvons nous enfoncer à notre gré." (RÉAGE, 1975, p. 35). Ao longo da narrativa, as humilhações se exacerbam, mas passam a ser experimentadas, pela protagonista, como uma fonte de prazeres intensos.

O interesse de Mandiargues pelo livro provém do modo como a narrativa explora, a partir de um enredo centrado nas experiências sexuais de uma protagonista feminina, a base sadomasoquista do desejo. O livro oferece um retrato pungente dos aspectos destrutivos da sexualidade, por intermédio não apenas das descrições minuciosas de violências corpóreas, mas principalmente através dos aspectos privilegiados na figuração da personagem central. A partir de uma enunciação em 3ª pessoa, o texto compõe um retrato da protagonista circunscrito à descrição de seus atributos físicos, e imputa um valor exclusivamente sexual a todos os órgãos de seu corpo. O retrato da personagem não a dota de uma dimensão individual, mas reproduz o olhar dos personagens masculinos, que a encaram como um mero objeto cujos orifícios são destinados à sua satisfação.

A experiência corpórea da protagonista se reduz às sensações de dor e prazer ocasionadas pelas agressões que sofre. Sua voz interior se insinua ao longo da narrativa, que lhe atribui alguns traços psicológicos; contudo, estes não a investem de uma dimensão subjetiva, mas antes operam ratificando positivamente a violência e atestando exaustivamente a possibilidade do prazer erótico oriundo de sofrimentos físicos e morais. Em suma, a personagem é construída de modo a encarnar as relações entre desejo e violência, e seu discurso interior irrompe como uma constante justificativa de sua própria subjugação; ademais, a narrativa não a caracteriza como um sujeito ativo que deseja sentir na pele a dor do

suplício, mas como uma figura passiva cujos prazeres são fabricados por intermédio do olhar masculino.

Ao evidenciar suas influências literárias, Mandiargues também faz alusão à obra erótica de Georges Bataille. Ainda que Mandiargues ocupasse uma posição no interior do movimento surrealista, fato que o distanciava de Bataille, cujas noções estéticas e filosóficas refutavam os idealismos de Breton, o autor incluiu a obra de Bataille no mais alto patamar da ficção erótica. Por certo, é inegável a existência de afinidades entre as concepções de erotismo dos dois autores. Mandiargues afirmou que "la plus grande merveille que nous puissions attendre de la vie est la mort" (1975, p. 90) e apontou que "pour revenir à mes récits, il n'en est presque pas un où la mort ne soit présente, ou n'ait quelque rôle à jouer." (1975, p. 182). Em certa medida, os interesses temáticos do autor se encontram em sintonia com a perspectiva de Georges Bataille, que vislumbrou uma concepção de erotismo voltada para "l'identité du plaisir extrême et de l'extrême douleur: l'identité de l'être et de la mort" (BATAILLE, 1998, p. 14).

No prefácio de *Madame Edwarda*, Bataille afirmou que o estatuto do homem se consolidou como "une image également éloignée du plaisir extrême et de l'extrême douleur: les interdits les plus communs frappent les uns la vie sexuelle et les autres la mort" (1998, p. 12). Tais interditos receberam tratamentos diferenciados: conferiu-se um aspecto grave à morte, enquanto o prazer foi depreciado pelo riso, atitude que o homem comumente adota diante daquilo que considera inferior e repugnante. Na contramão dessa falsa oposição, o autor dedicou-se a realçar o parentesco fundamental entre o prazer e a morte, tematizando experiências do excesso, em que prazer e dor coincidem de modo absoluto, e em que o êxtase se intensifica diante da contemplação do horror.

De modo análogo, o erotismo mandiarguiano mescla as esferas do desejo e da morte, manifestando nos personagens um impulso que se situa para "além" do princípio do prazer. A combinação de movimentos pulsionais antagônicos na obra ficcional do autor ecoa profundamente as constatações de Sigmund Freud sobre as pulsões de morte, presentes em seu célebre artigo *Além do princípio do prazer*.

Nesse texto, datado de 1920, Freud reelabora sua teoria das pulsões e propõe uma nova dualidade pulsional. O autor questiona o domínio absoluto do princípio do prazer na vida pulsional, ao observar uma tendência da *psique* — recorrente tanto em neuróticos quanto em pessoas desprovidas de transtornos — que não se situa sob a lógica do prazer: a compulsão à repetição. De acordo com ele, o homem tende a repetir inconscientemente experiências reprimidas que provocaram desprazer. Tal fenômeno é perceptível nas

brincadeiras infantis — em que a criança repete e transforma em jogo suas insatisfações, como por exemplo a privação da presença materna; na prática analítica, quando o paciente revive impressões dolorosas da infância, projetando-as no tempo presente; assim como no caso dos veteranos de guerra, cujos sonhos muitas vezes reencenam as experiências traumáticas das quais foram alvo.

A partir da observação de processos de repetição inconscientes e não governados pelo princípio do prazer, Freud reconhece como uma das características gerais da vida pulsional a existência de "um impulso, presente em todo organismo vivo, tendente à restauração de um estado anterior, que esse ser vivo teve de abandonar por influência de perturbadoras forças externas" (FREUD, 2010a, p. 202). De acordo com tal perspectiva, a vida psíquica é governada por tendências pulsionais conservadoras, que impulsionam o ser vivo ao regresso, e não ao desenvolvimento, como supõem aqueles que atribuem ao homem um estímulo inato ao aperfeiçoamento.

Sob a lógica dessa inclinação pulsional conservadora, situa-se a pulsão de morte que, em sentido oposto ao das pulsões sexuais, possui como meta o retorno ao estado inorgânico — conjuntura harmônica da qual a matéria inanimada se afastou a partir de fatores externos que levaram ao surgimento da vida. Nesse sentido, o objetivo da vida é o retorno a

> um velho estado inicial, que o vivente abandonou certa vez e ao qual ele se esforça por voltar, através de todos os rodeios de seu desenvolvimento. Se é lícito aceitarmos, como experiência que não tem exceção, que todo ser vivo morre por razões *internas*, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que *o objetivo de toda vida é a morte*, e, retrospectivamente, que *o inanimado existia antes que o vivente*. (FREUD, 2010a, p. 204)

Se o objetivo derradeiro da vida é o regresso ao estado de materialidade inorgânica, os fenômenos da vida seriam rodeios em direção a essa meta destrutiva. Sob tal panorama, localiza-se a própria ação das pulsões de autoconservação, que não se opõem à pulsão de morte, mas visam evitar perigos externos, de modo que a morte seja realizada por razões internas. Como sublinha Freud, "o organismo pretende morrer apenas a seu modo" (FREUD, 2010a, p. 206).

Freud postula a existência de duas forças conflituosas que governam a vida pulsional: as pulsões sexuais, "que sempre buscam e efetuam a renovação da vida" (FREUD, 2010a, p. 214), e as pulsões de morte, "que pretendem conduzir a vida à morte" (FREUD, 2010a, p. 214). Contudo, em *Além do Princípio do prazer*, o autor não se refere à ação autônoma da pulsão de morte e fornece apenas exemplos nos quais sua atuação se mescla à atividade das pulsões sexuais, como nos casos do sadismo e do masoquismo, fenômenos oriundos do deslocamento da pulsão de morte para o âmbito sexual.

Embora "os surrealistas bretonianos estivessem a par da teoria [da pulsão de morte] desde o final de 1929, pelo menos" (FOSTER, 1993, p. 15), as ideias nela contidas foram recebidas com reticências pelos membros do movimento, pois anunciavam a existência de mecanismos psíquicos disruptivos orientados por um princípio de destruição, o que colocava em jogo o primado surrealista do Eros. Os surrealistas operavam com a noção de Eros como força agregadora, reconciliadora, "princípio sintético ao invés de força disruptiva"[25] (FOSTER, 1993, p. 47); no quadro desse culto ao Eros, resistia-se ao conceito de pulsão de morte.

Segundo Hal Foster (1993, p. 15), André Breton referiu-se à teoria da pulsão de morte em um prefácio redigido na década de 1930 por ocasião do lançamento do filme *L'âge d'or* de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Contudo, o fez de modo ambíguo: por um lado, posicionou a pulsão de morte a serviço da revolução, — como instrumento importante para que os oprimidos se voltassem contra seus opressores — mas, por outro lado, "conclui contra Freud que o Eros, e não a morte, é 'a mais distante, a mais lenta, a mais próxima, a mais suplicante voz'" (1993, p. 15).

A respeito das relações entre desejo e morte, André Breton manteve uma postura hesitante. Por vezes, buscou "*separar* desejo e morte, opor o primeiro ao segundo – apenas para encontrar, em momentos de desejo, a presença da morte"[26] (FOSTER, 1993, p. 17, grifo do autor), renegando assim o conflito psíquico entre pulsões sexuais e pulsões de morte em nome da potência absoluta do Eros. No entanto, em outros contextos, admitiu a imanência da morte na vida sexual e buscou "*reconciliar* desejo e morte (como nas duas definições de surrealismo dos Manifestos), qualificar o segundo com o primeiro"[27] (FOSTER, 1993, p. 17). Essa postura é perceptível no modo como o autor introduziu a noção de morte no princípio surrealista de reconciliação dos dualismos: "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement." (BRETON, 1972, p. 76-77).

Apesar de tal resistência, não se pode desconsiderar que o caminho prescrito pelos surrealistas para a emancipação do homem apresentou uma faceta sombria, que muitas vezes se distanciou da imagem do grupo que Breton buscou construir — na qual o surrealismo

[25] "synthetic principle rather than a disruptive force"
[26] "work to *separate* desire and death, to oppose the first to the second - only to find in times of desire the presence of death"
[27] "work to *reconcile* desire and death (as in the two "Manifesto" definitions of surreality), to qualify the second with the first"

figura como um movimento de libertação dos desejos e de valorização do amor livre de regras. Aos usos do corpo socialmente previstos e outorgados, os surrealistas também opuseram experiências limítrofes, e a violência representou um dos caminhos possíveis de exploração da sexualidade. Em sua celebração do princípio do prazer, "os surrealistas podem ter sido conduzidos a um ponto onde 'o princípio do prazer parece servir aos instintos de morte', onde as pulsões de auto-preservação e sexuais aparecem codificadas por uma força destrutiva superior"[28] (FOSTER, 1993, p. 11-12).

Na obra de Mandiargues, os aspectos dualistas da vida pulsional foram assiduamente explorados. Nos universos ficcionais criados pelo autor, as experiências metamórficas, que permitem a atuação livre do Eros, são dotadas de um componente destrutivo, que revela a união entre a vida e a morte e as qualifica como partes indissociáveis da existência pulsional. Em suma, o corpo metamorfoseado proporciona situações eróticas intensificadas pela violência que as engendra. Os personagens, sem esboçar qualquer surpresa diante do fenômeno insólito que modifica a anatomia de seus corpos, libertam-se de suas inibições sexuais e de quaisquer temores e se entregam às experiências sexuais, mesmo que estas possam levá-los à morte.

A teoria freudiana sobre a pulsão de morte confere especial atenção à base sadomasoquista que constitui a sexualidade. Essa fusão entre pulsões sexuais e pulsões de morte nos interessa particularmente, visto que se relaciona intimamente às associações entre sexualidade e destrutividade na iconografia mandiarguiana do corpo. Como o próprio autor declarou em uma entrevista: "en réalité, je me prends pour un sadomasochiste" (1975, p. 249). Essa sexualidade aniquiladora presente nas narrativas do autor irrompe tanto em sua tendência sádica quanto masoquista: por um lado, em muitos casos, nota-se uma relação conflituosa entre os personagens e seu objeto de desejo, que oscila entre idealização e vontade de destruição; por outro lado, o trajeto que os personagens percorrem para a realização de seus desejos sexuais é também um caminho de autodestruição.

É o caso do conto *Le Passage Pommeraye*, em que um homem narra os eventos ocorridos durante sua estadia em Nantes no feriado de 14 de julho. Andando sem rumo pelas ruas da cidade, avista a entrada da passagem Pommeraye, cujo interior apresenta um cenário extraordinário, repleto de velhas estátuas e de pequenas lojas que vendem objetos fantasiosos. Enquanto explora os detalhes extravagantes desse ambiente insólito, o homem nota a presença de uma mulher, que o observa silenciosamente. O protagonista, marcado por um "sentiment

[28] "the surrealists may be led to a point where "the pleasure principle seems to serve the death instincts", where self-preservative and sexual drives appear overcoded by a greater destructive force."

indéniable de ‘déjà vu’ et même d'‘enfin retrouvé’" (MANDIARGUES, 1946, p. 103), aprecia hipnotizado cada detalhe dos belos traços da mulher enigmática, pressentindo no entanto o perigo da situação: "il me semblait que cette proximité de ce que je désirais tant fût redoutable, et que j'étais sur le bord d'un abîme" (MANDIARGUES, 1946, p. 104). Após um instante de contemplação mútua e silenciosa, a mulher desconhecida dirige-se ao homem, pronunciando uma única palavra: "Echidna". O termo, desconhecido pelo personagem, — que "hésitait s'il fallait entendre plutôt un appel au secours, une invitation, un avertissement ou une menace" (MANDIARGUES, 1946, p. 106) — designa uma divindade mitológica, caracterizada como a mãe dos monstros.

No conto, a personagem feminina se configura como uma *femme fatale* que, apenas com o olhar, maneja o protagonista a seu bel prazer. Atraído pela mulher, o homem se vê impelido a segui-la pelas ruas de Nantes, sem, no entanto, compreender as forças que dominam seus passos. Chegando a uma casa desconhecida, ele é tomado pelo desejo irresistível de tocá-la: "J'allais probablement toucher la robe de la femme, lui prendre la main, toucher sa chevelure; j'allais la prendre dans mes bras et découvrir le plus beau secret de Nantes" (MANDIARGUES, 1946, p. 111). Contudo, seu impulso é interrompido pela reação de repulsa da mulher: "je reculai devant l'expression de gêne, d'effroi ou peut-être d'horreur qui y était maintenant empreinte; en même temps, ses bras me repoussaient loin d'elle" (MANDIARGUES, 1946, p. 112). Apesar de sua atitude ambígua, o homem permanece em seu encalço, completamente absorto, e por fim adentra um amplo aposento, cuja mobília inclui uma longa mesa, na qual se encontram dispostos diversos objetos de tortura.

Assustado, o homem olha ao redor e avista duas criaturas monstruosas que o observam fixamente. Uma delas era “une bête très étrange qui me regardait tristement, et qui était en partie un porc et en partie un chat” (MANDIARGUES, 1946, p. 114); a outra, “sifflante, hautaine, dorée par le dernier feu du soleil, [...] son beau bras couvert d’écailles lisses” (MANDIARGUES, 1946, p. 115). Diante do cenário mortífero, o personagem compreende que “mon heure était arrivée” (MANDIARGUES, 1946, p. 115) e, sem resistir, entrega-se ao suplício, aproximando-se de uma das criaturas:

> Résigné à tout ce qui devait être consommé sans retard, je m’avançai avec soumission vers celle qui me tenait prisonnier de son rayonnement vermeil, et qui, d’un ongle nacré, me montrait cérémonieusement la table draconienne, les fers déchirants préparés pour moi (MANDIARGUES, 1946, p. 115)

No final do conto, descobre-se que a narrativa constitui o manuscrito escrito pelo protagonista. Ao adentrar o cômodo insólito, ele é transformado por Echidna, a mãe dos monstros, em um homem de traços monstruosos, semelhante a um crocodilo. Após a sessão

de tortura, é abandonado ferido às margens de um rio, sendo encontrado pelo proprietário de um circo, que resolve acolhê-lo e o inclui como atração principal de seu estabelecimento. Tem-se aqui a narração de um trajeto do desejo, cujo final resulta em uma completa destruição da corporeidade humana do personagem: o homem, dominado por forças pulsionais imperiosas, acaba por ser torturado e transformado em uma figura monstruosa.

Em tal conto, a roupagem sádica da qual se investe a pulsão de morte é simbolizada pela figura feminina. Tal aspecto difere da tendência à idealização amorosa comum nas obras dos artistas surrealistas. No universo mandiarguiano, a mulher não é caracterizada como objeto redentor das experiências masculinas, mas é dotada de uma potencialidade sexual que a torna perigosa. Os contos de Mandiargues introduzem personagens femininas que, como objetos de desejo dos protagonistas, personificam a relação indissociável entre desejo e morte. Esses dois aspectos não se apresentam como contraditórios, mas como complementares: o caminho da satisfação pulsional apresenta percalços perigosos, e o desejo levado ao extremo se esbarra com a morte.

Outro exemplo importante, no qual a destrutividade também se encontra aliada à sexualidade, é o conto *Les Pierreuses*, publicado em *Feu de Braise*. Tudo se inicia quando Pascal Bénin descobre, dentro de uma pedra, "trois petits êtres rouges [...] qui étaient des femmes, ou des jeunes filles, jolies comme les plus ravissantes ou les plus agaçantes de celles qui se montrent sur les scènes des cabarets, mais d'une taille un peu au-dessous des plus courtes allumettes-cires." (MANDIARGUES, 1959, p. 60). Sem se surpreender com a descoberta, Pascal passa a indagá-las e logo se excita com a visão de seus corpos. Contemplando uma delas, "il vit qu'elle avait des formes si pleines qu'il eût fallu être boeuf pour n'en pas être ému." (MANDIARGUES, 1959, p. 60-61).

Assim como no conto *Le Passage Pommeraye*, em *Les Pierreuses* a relação entre o protagonista masculino e as personagens femininas se inverte progressivamente: as mulheres, inicialmente caracterizadas como objetos de desejo, cuja única atribuição na narrativa é atiçar as fantasias do homem e restabelecer seu contato com desejos profundamente arraigados em seu inconsciente, se transformam no agente desencadeador de um fim trágico. Os seres minúsculos são ao mesmo tempo eróticos e mortais; por um lado, satisfazem o desejo voyeurístico do protagonista e, por outro, provocam sua morte.

Desde o início da narrativa, esse perigo é pressentido pelo personagem, "stupéfait de découvrir que la méchanceté de cette jeune serpente était [...] apparentée à la barbarie des derniers siècles du paganisme." (MANDIARGUES, 1959, p. 61). Pascal logo confirma suas suspeitas, ao ser informado por uma delas que, em decorrência do ato de abrir a pedra, todos

morreriam, inclusive ele próprio: “les émanations de l'atmosphère intérieure d'une géode qui avait contenu des pierreuses étaient mortelles pour les hommes de la grande espèce, et qu'il périrait aussi, vingt-quatre heures après elles” (MANDIARGUES, 1959, p. 63).

Alguns elementos presentes na narrativa ecoam simbolicamente a teoria pulsional freudiana. As mulheres pedregosas habitam uma pedra milenar, objeto que simboliza um estado de harmonia original, que precede a existência. A pedra alude a um espaço intrauterino, anterior à irrupção da vida e à separação do corpo. A harmonia da não-existência é abruptamente interrompida no instante em que o protagonista rompe o objeto para examinar seu interior. Por consequência, as mulheres são lançadas ao mundo. Contudo, a emergência da vida vem acompanhada por um movimento em sentido oposto, governado pelo impulso de regresso ao estado inorgânico.

A relação estabelecida com as pulsões de morte é observável na aproximação entre a matéria orgânica, que dá origem à vida, e a inorgânica, própria à realidade das coisas inanimadas. As personagens minúsculas se situam simultaneamente no espaço da vida e da morte, característica que evoca um estado primário, ao qual retornam após serem extraídas da pedra: “leur couleur s’avivait étrangement, passant au rouge clair de la braise quand le feu va prendre, et alors, l’une après l’autre, il se fit une flamme courte qui consuma les trois ballerines.” (MANDIARGUES, 1959, p. 64).

Como já vimos, os artistas surrealistas priorizaram, na formação de suas imagens poéticas, a correspondência entre termos opostos, tais como o “natural” e o “cultural”, o “animado” e o “inanimado”, o “alto” e o “baixo”, a “vida” e a “morte”. Nota-se essa tendência na fixação surrealista pelos manequins, figuras que associam não apenas o humano ao não-humano, como também o homem à mercadoria: “a figura humana é cedida à forma de mercadoria – de fato, o manequim é a própria imagem da reificação capitalista”[29] (FOSTER, 1993, p. 21). Nessas associações surrealistas, que empregam o corpo como espaço de experimentalismos provocativos, observa-se uma forte tendência a evocar o motivo da morte; nelas, a existência se vê fortemente atraída pelas forças que a encerram: "o animado se confunde com o inanimado, uma confusão que é *uncanny* precisamente porque evoca o conservadorismo das pulsões, a imanência da morte na vida"[30] (FOSTER, 1993, p. 21).

Em outros contos de Mandiargues, o fenômeno do masoquismo também aparece frequentemente, explicitando novamente a imanência das pulsões de morte no instante do

[29] "the human figure is given over to the commodity form - indeed, the mannequin is the very image of capitalist reification"
[30] "the animate is confused with the inanimate, a confusion that is uncanny precisely because it evokes the conservatism of the drives, the immanence of death in life"

desejo. É o caso do conto *Le Pain Rouge*, em que o personagem central alcança o ápice do prazer ao ser envolvido por um enorme enxame de abelhas, situação arriscada cujas consequências não são explicitadas ao leitor. Situação análoga pode ser observada em *L'homme du parc Monceau*, quando o protagonista se entrega às garras afiadas de um gato gigantesco, cena que dá término ao conto. Em ambos os textos, a satisfação sexual liga-se à violência corpórea: o prazer é associado à dor; o gozo à extinção da existência. Vida e morte são entrevistas como instâncias indissociáveis, a tal ponto que a descrição da experiência sexual é também, possivelmente, – visto que nunca é confirmado – a narração do instante final dos personagens. Tais experiências limítrofes se acordam com o propósito surrealista de alcançar, por vias poéticas, o ponto culminante no qual as instâncias da vida e da morte deixariam de ser percebidas contraditoriamente.

Já no conto *Clorinde*, a mulher é que se torna alvo do furor sexual masculino. A história é contada pela voz de um homem, que narra a história de um amigo enquanto o observa dormir, após mais uma noite de embriaguez. Segundo ele, os trágicos eventos vivenciados por seu colega se iniciam quando, ao caminhar distraidamente por uma floresta erma, avista um ser minúsculo portando uma armadura. Observa-o com curiosidade, pensando tratar-se de um pequeno cavaleiro. Assustado, apanha a pequena criatura e, manuseando-a com gestos nervosos, acaba por deixá-la cair. Agarra-a novamente, preocupado em descobrir se ainda está viva; levanta a viseira de seu capacete e, por fim, descobre que se trata de uma jovem e bela mulher: "visière levée, merveille inattendue, la plus ravissante figure de jeune fille" (MANDIARGUES, 1951, p. 78).

Diante de tal visão, a preocupação pelo estado de saúde da pequena criatura cede lugar a uma forte atração sexual. Decidido a imobilizá-la para que não possa escapar, o homem prende, com pequenos fiapos que retira de suas vestes, os punhos e os tornozelos da mulher, e a sujeita a um desnudamento forçado, rasgando seus trajes íntimos. Contemplando obcecadamente a nudez da mulher imobilizada, o homem é tomado por um desejo visceral, "désir, si furieux qu'il te secouait de rage impuissante devant le petit corps." (MANDIARGUES, 1951, p. 80). Contudo, impossibilitado de violá-la sexualmente, ele se joga "dans la fôret ainsi qu'un homme privé de sens, étreignant le tronc des pins qui se rencontraient devant toi, roulant au fond des fossés, déchirant des tapis de capillaires et baisant la terre crue" (MANDIARGUES, 1951, p. 80).

Diante da impossibilidade de consumar o desejo sexual, o personagem centra seu desejo nos atos de olhar, tocar e cheirar, e por fim satisfaz-se no próprio chão de terra. No entanto, ao voltar ao local onde deixara a pequena mulher, percebe que ela havia

desaparecido, e que em seu lugar havia apenas um vestígio de sangue, fato que sugere que se tornara presa de algum animal da floresta. Após a perda do objeto de desejo, o homem se desespera e, ao longo do tempo, acaba por se tornar alcoólatra. Segundo o narrador, a oportunidade proporcionada ao homem de observar uma bela mulher nua no interior de uma floresta isolada – evento que, segundo ele, representa o desejo de todo homem – fora arruinada por seu delírio, por sua insistência em ir além do voyeurismo, o que o levou ao próprio declínio[31]:

> Ce que tout homme vaguement songe et désire s'est offert à toi, dans le milieu d'une belle journée d'automne, sous les pins d'une forêt landaise, mais tu l'as repoussé par le délire de tes sens. Rien ne viendra plus pour toi que la mort. En attendant qu'elle te prenne, tu te soûles au rhum comme une brute, et tu dors. (1951, p. 82)

Nesse conto, o corpo miniaturizado não pertence ao sujeito desejante, mas ao ser que se constitui como seu objeto sexual. Nesse caso, a miniaturização do corpo feminino traz à tona consequências particulares, que diferem daquelas observadas nos contos analisados anteriormente, nos quais o corpo minúsculo propicia um espaço de atuação favorável à realização dos desejos. Por um lado, o tamanho da mulher faz com que ela não possa reagir à violência sexual sofrida. A personagem será manuseada, despida, imobilizada, sendo completamente reduzida à condição de objeto de fetiche. Por outro lado, seu tamanho impede que o homem possa violentá-la.

Em *Clorinde*, a mulher figura como mero objeto de contemplação e incitação do furor pulsional masculino, fato que a equipara aos objetos surrealistas. Como aponta Simone de Beauvoir, referindo-se à representação objetificante da mulher nas obras surrealistas, especialmente em *Nadja*:

> Essa mulher única, a um tempo carnal e artificial, natural e humana, tem o mesmo sortilégio que os objetos equívocos que amam os surrealistas: é semelhante à colher-sapato, à mesa-lobo, à pedra de açúcar de mármore que o poeta descobre no mercado de bugigangas ou inventa em sonho (1970, 280)

Porém, no universo de Mandiargues, a objetificação da mulher também leva a consequências perigosas; mesmo em condição passiva, ela pode conduzir o homem à loucura e à morte.

A imagem do indivíduo dominado por uma excitação sexual selvagem remete a passagens do romance *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain. Uma delas diz respeito ao personagem Théodore-Faustin, homem que sempre mantivera uma relação de amor e afeto com a esposa e os filhos, mas que retorna da guerra como um indivíduo cruel, capaz de violentar sexualmente a própria filha, Herminie-Victoire. As experiências traumáticas de

[31] O tema do homem que encontra uma mulher no interior de um bosque ecoa a seguinte passagem do livro *Nadja* de André Breton: "J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue" (1964, p. 44).

guerra provocam uma dissociação interna do personagem, o que inclui um desvio de suas pulsões para o campo da violência. A sexualidade reproduz a lógica destrutiva das guerras, sob a forma do estupro e do incesto.

Freud afirma que a agressividade, inerente ao ser humano, determina, em muitos casos, a relação que se estabelece com outros indivíduos:

> para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, *para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade*, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo (FREUD, 2010b, p. 77, grifo nosso)

A pulsão agressiva vê seu espaço de atuação ampliado em contextos históricos favoráveis à irrupção coletiva da violência, quando o empenho civilizacional de controle da hostilidade entre os homens se encontra comprometido: "Em circunstâncias favoráveis, quando as forças psíquicas que normalmente a inibem estão ausentes, ela se expressa também de modo espontâneo, e revela o ser humano como uma besta selvagem que não poupa os de sua própria espécie." (FREUD, 2010b, p. 77). Como exemplos, Freud cita os horrores cometidos em diversas invasões e guerras, inclusive na 1ª Guerra Mundial.

As considerações formuladas por Sigmund Freud aproximam-se das reflexões levantadas em *Le Livre des Nuits*. Na narrativa, o pendor coletivo à agressividade, responsável pela irrupção dos conflitos bélicos, manifesta-se também no desejo de violência que desponta na esfera sexual. Uma cena que exemplifica tal afirmação é protagonizada por Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Após perder muitos de seus parentes nas guerras, o personagem adquire o hábito da caça. O homem enlutado projeta toda sua revolta e busca conjurar sua dor pela morte dos entes queridos no ato de matar os animais da floresta. O personagem experimenta "une sensation de bonheur fou qui le portait au bord du cri" (GERMAIN, 1985, p. 199) ao fixar os corpos dos animais abatidos, agonizando em seus instantes finais.

Um dia, Nuit-d'Or mata um javali gigantesco, e em seguida passa a beber o sangue do animal, como quem busca arrancar de si o peso insuportável do passado: "Et il avait bu tout ce sang non comme étant celui d'un animal vaincu dont on cherche à puiser la force, mais comme on ravale ses propres larmes, sa peur et sa colère. Il l'avait bu jusqu'à l'oubli de lui-même, de ses deuils et de sa solitude" (GERMAIN, 1985, p. 199-200). Em um estado de semilucidez, embriagado pelo "goût si violemment doucereux que prend la chair des morts dans la terre" (GERMAIN, 1985, p. 200), Nuit-d'Or avista uma figura que não consegue distinguir claramente. Trata-se de uma mulher, que caminhava pela floresta colhendo cogumelos. Ao notar a presença do homem, a personagem assusta-se diante "du visage très

étrange qu'il avait à ce moment-là, de son regard d'animal tout à la fois effaré et terrible" (GERMAIN, 1985, p. 200). Nuit-d'Or, tomado por um furor sexual bestial,

> se roula sur elle avec une sauvagerie obstinée, l'enserrant contre lui comme s'il avait voulu entrer tout entier en elle, s'y fondre, ou la briser. Il lui sembla qu'il pénétrait la femme jusqu'au plus profond de ses entrailles, jusqu'au sang de sa chair et de son coeur, – jusqu'à la terre, dessous leurs corps. Et il ressentit une jouissance qu'il n'avait jamais connue. (GERMAIN, 1985, p. 201)

Como podemos notar, o romance tematiza a manifestação sexual da pulsão de morte vinculando-a à ruptura psicológica provocada pelas guerras. Como salienta Koopman-Thurlings, "L'amour [...] est plongé dans un bain de violence, accompagnant les grandes forces du mal qui règnent dans le monde." (2007, p. 82). O sofrimento dos personagens converte-se em um ímpeto de destruição, processo que os encarcera em um ciclo de monstruosidades, no interior do qual transitam entre as posições de vítima e de carrasco.

Enquanto na obra de Mandiargues, a ligação entre Eros e Thanatos é retratada como algo intrínseco ao sujeito pulsional, a narrativa de Germain constrói um pano de fundo desolador sob o qual tais ligações se formam. Em tempos de guerra, não há espaço para ideais amorosos, mas apenas para os elos entre o sexo e o sangue. É o que indica o jogo poético que dá início ao capítulo *Nuit du sang*, no qual a palavra "rose", cujas letras formam "éros" e "oser", remete também, por causa de seus espinhos, ao sangue:

> Quand le nom de la rose brûle de trop de désir et commence à prendre chair il s'éploie jusqu'à s'envertir en éros. [...] Éros. Oser la rose, le don de la rose. [...] Alors le nom de la rose s'écorche à ses propres ronces et se prend à saigner. [...] Oser. La blessure de la rose. Rose violente, et violentée. (GERMAIN, 1985, p. 193-194)

2.3.2 A irrupção da violência: *Le Sang de L'Agneau* de André Pieyre de Mandiargues, *L'Enfant Méduse* e *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain

Ao longo do século XIX, a literatura fantástica forneceu-nos diversos exemplos de eventos violentos, narrados pelo viés do insólito como ocorrências inexplicáveis, que manifestam a insuficiência da razão em descortinar o agenciamento de forças disruptivas. No conto *Jettatura* (1856) escrito por Théophile Gautier, importante expoente da literatura fantástica francesa de viés romântico, o protagonista vê a saúde de sua amada deteriorar-se progressivamente, sem qualquer motivo aparente, e passa a crer que possui um olhar "mefistofélico", capaz de conduzir o destino de sua amada a um desfecho trágico. Embora o personagem acredite nessa causalidade insólita, a narrativa não explicita ao leitor a verdadeira

origem dos acontecimentos, mas postula uma ambiguidade insolúvel, traço fundamental da literatura fantástica.

No famoso conto fantástico *O gato preto* (1943) de Edgar Allan Poe, um homem é acometido por constantes ataques de fúria, que o levam a cometer ações malévolas, sem que possa racionalizá-las, como se estivesse dominado por forças ocultas de origem diabólica. O protagonista, outrora dócil e amoroso, transforma-se progressivamente, atingido por aquilo que denomina como "espírito da perversidade", e volta-se violentamente, de modo gratuito, contra sua esposa e seu animal de estimação.

Tal conto constrói-se de modo a produzir o efeito de hesitação do leitor, face à perplexidade do personagem-narrador, incapaz de formular racionalmente uma lógica que atribua sentido a suas próprias ações. A inclinação à agressividade é narrada como um evento enigmático, dúbio, cuja irrupção parece advir do movimento de forças cuja causalidade demonstra-se opaca e inacessível, "forças magistrais e corruptíveis, e que são vividas, pelo homem fantástico, como externas a ele." (KON, 2001, p. 119). Como bem observa Kon, a narrativa sugere a exterioridade da violência:

> A imagem que surge insistentemente da leitura e releituras deste conto de Poe é a de um incauto navegador, que se aventura em águas aparentemente tranqüilas, e que se vê, repentinamente, tomado por uma intensa tempestade e seus enormes vagalhões. [...] o homem parece ser apenas um joguete do destino, cumprindo sua viagem com resignação, diante das forças descomunais da natureza. (KON, 2001, p. 118)

A partir do enigma representado pelas ações do personagem, que questiona a motivação de seus atos sem conseguir decifrá-los, o leitor é encaminhado ao estado de hesitação, face à questão: estaria o personagem enlouquecendo ou sendo açoitado por forças misteriosas?

Em tais exemplos, nota-se que o efeito de estranhamento produzido no leitor deriva, em grande medida, do valor atribuído à dimensão psíquica dos personagens, transformada em fonte enigmática de possíveis delírios ou impulsos destrutivos. Contudo, tais forças são atribuídas a uma instância exterior; explora-se não as múltiplas facetas conflituosas da psique, mas a perplexidade face à inadmissível existência de forças ocultas do destino que desequilibram a ordem humana. A dimensão subjetiva parece provir de uma instância externa; as súbitas ocorrências são descritas como fenômenos que desestabilizam o real, provocando temor nos próprios personagens. Tal caracterização da violência difere daquela que observamos em nosso *corpus* ficcional, na qual as manifestações do insólito expressam aspectos internos conflituosos.

Um exemplo significativo de um conto de André Pieyre de Mandiargues centrado na violência é o conto *Le Sang de L'agneau*, um dos textos mais perturbadores redigidos pelo

autor. O conto narra a história de uma menina de quatorze anos, Marceline Caïn, que mora com os pais e passa dias tranquilos brincando com seu coelho de estimação. É com o pequeno animal que Marceline experimenta seu primeiro contato corpóreo com o mundo. Nos dias de forte calor, "Marceline se couchait le dos contre terre, au soleil, et faisait aller Souci sur sa poitrine nue" (MANDIARGUES, 1946, p. 21). Em tais situações, Marceline vê seu corpo transformar-se em espaço inaugural de sensações prazerosas:

> Marceline n'attendait rien de ce jeu prolongé sinon ce qu'elle découvrait à chaque instant dans son indiscrète observation de soi: la métamorphose ébauchée sur son corps, [...] le plaisir de sentir la chaleur du soleil et le plaisir différent de sentir la différente chaleur du poil; une légère courbature des reins et des jambes qui ne venait pas seulement d'être allongée sur un sol tourmenté de racines; l'étrange sensation de présence qui marquait chacune à son tour diverses parties de sa personne, comme si la vie allait se mettre là plutôt qu'ailleurs; ses lèvres tout à coup sèches et enflées, puis ses seins, puis son ventre. (MANDIARGUES, 1946, p. 22-23).

A caracterização da personagem central evoca o culto surrealista da *femme-enfant*, cuja feminilidade é imbuída da pureza e da inocência próprias à infância. Desde o primeiro manifesto, André Breton fundamentou seu discurso contestatório no enaltecimento da infância, tida como o período da vida no qual a imaginação ainda não fora corrompida pelas categorias lógicas que organizam a racionalidade. Em *Arcane 17*, Breton associa essa noção de infância à imagem da mulher e funda o mito surrealista da *femme-enfant*. Capaz de relacionar-se espontaneamente com o mundo, – sem o intermédio do raciocínio, mas apenas pelo viés da sensibilidade – ela encarna a potência da irracionalidade, em contraposição ao pensamento racional do homem adulto. Como define Breton, "la figure de la femme-enfant [...] dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise" (BRETON, 1945, p. 68).

De início, a personagem de Mandiargues é composta pelos valores ideais que configuram o mito da *femme-enfant*. Com sua sensibilidade ingênua, Marceline perscruta o mundo e experimenta intuitivamente as primeiras sensações corpóreas que a vida pode lhe oferecer. Sua meninice espontânea anuncia o desabrochar da feminilidade e desperta o olhar masculino: "Marceline que les hommes commençaient à regarder avec une attention curieuse, quand elle bondissait devant eux comme un joli démon femelle sitôt évanoui qu'apparu" (MANDIARGUES, 1946, p. 25-26). Contudo, essa figuração ficcional é desmantelada ao longo da narrativa; ao vivenciar situações de extrema violência, a jovem sofre uma metamorfose que a transporta para a esfera das pulsões destrutivas.

A serenidade da vida de Marceline é interrompida abruptamente durante um jantar em família. Na sala, encontram-se o pai, – caracterizado de modo grotesco, como "un homme taciturne, qui ne rompt le silence du repas que par un bruit extraordinaire sorti de sa gorge"

(MANDIARGUES, 1946, p. 24) – a mãe, – "bavarde, despotique et qui n'a jamais pu s'habituer [...] à manger en face de cette sorte de ruminant" (MANDIARGUES, 1946, p. 24), e que também não tem qualquer apreço pela filha, "cette fille mal aimée, qu'elle voudrait reprocher à son mari" (MANDIARGUES, 1946, p. 27) – e, próxima ao casal, a serviçal, "inerte autant que lâche; sournoise, hostile sans qu'elle osât avec franchise se montrer ennemie" (MANDIARGUES, 1946, p. 35). A partir dessas descrições, a narrativa compõe um cenário cuja falsa calmaria dissimula uma atmosfera de intensa hostilidade, na qual a alegria infantil de Marceline contrapõe-se ao caráter odioso dos adultos com quem se encontra.

Após todos se deliciarem com um belo banquete, o pai de Marceline levanta da mesa e anuncia, em um tom de voz irônico, que Marceline havia acabado de devorar seu próprio coelho de estimação. Tomada por uma tristeza profunda, a menina retorna silenciosamente a seu quarto e, quando todos na casa já estão dormindo, abre a janela e foge de casa. Marceline caminha desnorteada por uma estrada vazia. Aproxima-se do cabaré do vilarejo e, adentrando o local, observa diversos homens e mulheres que dançam embriagados ao som ensurdecedor de uma polca. No meio da multidão, destaca-se o açougueiro da vila, que dança energicamente com suas roupas coloridas, empunhando a faca que utiliza em seu ofício.

Quando o homem nota a presença de Marceline, toma-a nos braços e, correndo, a leva para longe do local. Nesse instante, a menina pede a ele: "Porte-moi près des petits agneaux qui sont enfermés dans tes cabanes, et que tu égorgeras demain matin" (MANDIARGUES, 1946, p. 56). Pétrus atende ao pedido e a leva para o abatedouro. Chegando ao local fétido e obscuro, Marceline observa maravilhada "un spectacle interdit aux grandes personnes, une fête magnifique et un peu sale, [...] et elle regarde avec la joie gloutonne de qui met en jeu sa liberté ou sa vie" (MANDIARGUES, 1946, p. 63). Durante seu estado de contemplação, Pétrus retém violentamente a menina, empurrando-a em direção aos animais, e proclama: "Tu es un joli agneau crépu dans les mains du boucher noir. Le travail du boucher, tu le sais, est de tirer le sang" (MANDIARGUES, 1946, p. 67).

Em meio ao odor repugnante de excrementos, e sentindo suas partes íntimas serem invadidas pelas pulgas dos animais, Marceline, imobilizada pelo homem, experimenta uma transformação interna, que paulatinamente a iguala à natureza bestial dos animais que ali se encontram à beira da morte:

> Marceline se laisse envahir toujours davantage par un sentiment qui est un certain genre de bonheur obscur, et qui provient de se trouver confondue ainsi avec les animaux dans une intimité sans réserve, de se découvrir toujours plus complètement transformée en animal parmi tous les autres animaux qui soufflent, bêlent, broutent et qui jettent leurs crottes partout autour d'elle. (MANDIARGUES, 1946, p. 66).

Enquanto é violentada pelo homem, "Marceline veut crier, et le pire est qu'elle entend naître dans sa bouche un vrai bêlement où il n'y a plus rien de sa voix de fille" (MANDIARGUES, 1946, p. 69).

A personagem desmaia e, ao voltar a si, vê Pétrus enrolar uma corda no pescoço e enforcar-se. Em seus instantes finais de desespero, o homem implora que a menina o liberte da corda, mas ela o assiste morrer e retorna para casa. Na cena final do conto, Marceline adentra silenciosamente o quarto parental e, com a faca de Pétrus, mata os pais.

As pulsões de morte que irrompem no interior da personagem e que a levam a assassinar os pais são simbolizadas pelo sangue, elemento que dá título ao conto e cuja menção se faz constante ao longo da narrativa. Marceline é violentada em meio ao sangue coagulado dos animais já abatidos; após a violência sofrida, retorna a si e se vê repleta pelo sangue da virgindade roubada; com a camisola ainda ensanguentada, entra no quarto dos pais e os esfaqueia até a morte; em seguida, retorna ao seu quarto e, ainda suja com o sangue dos pais, deita-se na cama de sua infância perdida e dorme profundamente.

Referindo-se a tal conto, Mandiargues associa o sangue que emana do estupro da jovem à destruição das opressões familiares que cerceiam a existência da personagem: "le sang de la virginité perdue par la jeune fille correspond à une sorte de massacre des disciplines familiales, à une sorte de meurtre, rituel autant que l'on voudra, des parents" (1975, p. 183). De modo controverso, o autor concebe uma metamorfose redentora oriunda da própria violência sexual. Sob esse ângulo, o sangue de Marceline, tal qual o dos animais abatidos, representa o fim da existência: a narrativa relata o processo violento que dá término à infância, destruindo assim a figura da *femme-enfant* que havia erigido. A personagem que, no início do conto, se encontrava em comunhão com o mundo, maravilhada pela descoberta sensorial e erógena de seus encantos, agora se depara com a faceta cruel da existência e, diante disso, apodera-se da aptidão humana à destruição para voltar-se contra aqueles que ousaram extinguir sua inocência.

Como podemos observar, diferentemente dos contos do autor analisados anteriormente, *Le Sang de L'Agneau* não apresenta formas metamórficas do corpo. Contudo, a instância física persiste a representar um elemento-chave na figuração da personagem central, visto que tematiza-se a metamorfose interna através de cenas pungentes que descrevem a degradação física da protagonista; contínuas referências a fluidos corporais e a pulgas que se entremeiam no corpo da vítima tonalizam o território das pulsões agressivas.

Uma história de violência sexual vivenciada por uma criança também é narrada no romance *L'enfant méduse* de Sylvie Germain. Nele, temos como protagonista a pequena

Lucie Daubigné, uma menina de oito anos, que vive em uma cidade de interior com seus pais e o meio-irmão Ferdinand. A mãe Aloïse, que se tornara viúva após perder o marido na guerra, casa-se por conveniência com Hyacinthe, com quem tem Lucie. O ambiente familiar é marcado por uma tensão entre os integrantes da família. A mãe sempre dirige-se à filha com uma voz imperiosa, "qui scande les journées de Lucie, du saut du lit jusqu'au coucher, ainsi qu'un gong de cuivre. C'est la voix de l'ordre, et des ordres." (GERMAIN, 1991, p. 39). Já a voz do paz é calma, silenciosa: "Celle du père est rare au contraire, et ne commande rien, à personne. [...] Pour Lucie c'est la voix des rêveries, du doux désordre imaginaire" (GERMAIN, 1991, p. 39).

Aloïse trata com severidade a filha e o marido, mas destina especial ternura ao filho já adulto Ferdinand, que tivera com seu primeiro esposo, falecido durante a 2ª Guerra Mundial. A perda dramática ocorre quando Ferdinand é ainda pequeno. Assim que recebe a notícia, Aloïse, em estado de completo desespero, invade o quarto do menino, interrompendo a serenidade de seu sono, e arranca-o da cama. Tal episódio desencadeia uma interrupção da infância: "Il venait d'être arraché à la douceur du sommeil, à la tendre peau de l'enfance, à l'insouciance et à la paix, d'un seul geste." (GERMAIN, 1991, p. 79).

As atitudes maternas subsequentes provocam consequências danosas na constituição da subjetividade da criança. Destituindo o filho da possibilidade de desenvolver uma personalidade própria no decurso de sua vida, Aloïse lhe impõe um trajeto de imitação da vida adulta, a fim de convertê-lo em uma imagem sacralizada da figura paterna:

> depuis ce jour elle n'avait eu qu'une hâte: que Ferdinand quitte au plus vite son corps d'enfant, qu'il devienne à son tour un homme. Un homme pareil à son père, aussi beau et brillant que le père. Elle n'avait plus eu qu'un désir: que le fils ressuscite pour elle l'époux disparu (GERMAIN, 1991, p. 80)

Sobre o processo psíquico de formação da personalidade, Jung afirmou que

> A força para o desenvolvimento da personalidade não provém apenas da necessidade, que é o motivo causador, mas de uma decisão consciente e moral. Se faltar a necessidade, esse desenvolvimento não passará de uma acrobacia da vontade; se faltar a decisão consciente, o desenvolvimento seria apenas um automatismo indistinto e inconsciente. (1981, p. 179)

No exemplo de Ferdinand, observa-se exatamente essa ausência de decisões conscientes que impulsionariam o desabrochar da personalidade; na qualidade de símbolo do pai, o personagem vê-se inconscientemente regido pelos parâmetros externos impostos pela figura materna. Ao longo dos anos que sucedem a tragédia familiar, Ferdinand torna-se alvo de um processo de despersonalização. Os esforços de Aloïse em fabricar um filho à imagem e semelhança do pai levam-no a se tornar um sujeito completamente desprovido de traços individuais e de voz interior. Mais do que apenas um jovem introvertido, Ferdinand vive em um estado de inconsciência que o torna um estrangeiro a si mesmo: "Ferdinand a grandi en

étranger à l'ombre de son corps, en étranger par rapport à lui-même et aux autres." (GERMAIN, 1991, p. 84). Como sugere Mariska Koopman-Thurlings, "voulant faire de son fils l'image vivante de son mari décédé, Aloïse le transforme littéralement en une enveloppe vide: c'est un garçon sans volonté et sans âme, un mort-vivant qui revient pour se repaître de chair fraîche et pour tourmenter les vivants." (2007, p. 132-133).

Invadido pelo desenrolar cego de desejos criminosos, Ferdinand adota atitudes governadas puramente por pulsões destrutivas, "quand bien même sa propre conscience, tout embrumée au fond de sa paresse, n'y comprenait rien et échouait même à sonder la profondeur et l'ampleur de cette faim" (GERMAIN, 1991, p. 86). O impulso sexual patológico de Ferdinand, que "se relevait chaque fois en tyran invincible" (GERMAIN, 1991, p. 86), elege como objeto a infância. Ferdinand é movido pela "faim d'un frêle corps d'enfant" (GERMAIN, 1991, p. 86).

A pequena Lucie torna-se vítima das agressões sexuais do irmão. Durante três anos, Ferdinand a violenta, entrando sorrateiramente em seu quarto sem que os pais suspeitem. Ameaçada pelo irmão caso conte a verdade à família, "Lucie se tait. L'ogre lui a volé sa voix, il a mis sous verrou les mots de l'impossible aveu qui la tourmente tant." (GERMAIN, 1991, p. 102). E, mesmo quando busca exprimir a violência da qual é vítima, Lucie não encontra as palavras capazes de formular o horror de sua condição. Destituída de todas as alegrias que compunham o mundo mágico de sua infância, a menina se recolhe na solidão de um silêncio atormentado e afasta-se de todos os familiares e amigos, incapazes de decifrar a causa de sua súbita mudança de comportamento.

Após meses angustiosos nos quais, atravessada pela vergonha e pelo ódio, conserva seus olhos perpetuamente abaixados, Lucie decide vingar-se do irmão. Como contraponto ao silenciamento imposto pelo agressor, Lucie erige um segundo olhar: "son regard s'est relevé, il s'est fait dur et insolent" (GERMAIN, 1991, p. 126). Para tal, Lucie inspira-se nas corujas, sapos, borboletas, animais locais que a fascinam por portar

> l'oeil souverain – celui qui perce les secrets, qui dénoue les attentes, qui révèle le vrai regard à porter sur le monde et les êtres. Un regard qui déchire les mensonges et ne craint plus la mort, se moque des jugements. Un regard fou par excès d'acuité, de patience obstinée. (GERMAIN, 1991, p. 134)

Embora figurações insólitas não sejam proeminentes na narrativa em questão, a condição metamórfica do corpo surge, no desenrolar do enredo, como um elemento de ruptura. Sem que possa recorrer à fiabilidade dos adultos que a cercam para escapar dos atos de violência sexual dos quais é vítima, Lucie encontra em seu próprio corpo aflingido o caminho de libertação. A violência, que escapa à possibilidade de verbalização, traduz-se na

formação de um olhar revoltoso, capaz de modificar o destino imposto à personagem. Lucie consolida um novo olhar, no qual se acumula a potência destrutiva derivada de anos de sofrimento. Fitando a figura monstruosa do irmão com seus olhos de Medusa, Lucie imobiliza-o permanentemente e transforma-o em um homem em estado vegetativo.

Assim como vimos nos contos de Mandiargues, o romance de Sylvie Germain retrata as associações entre sexo e violência. No entanto, o foco narrativo não recai exclusivamente sobre o ato criminoso de Ferdinand. Oferecendo uma genealogia psíquica dos personagens, a narrativa destaca a atuação de mecanismos que, desde a infância, alimentam as pulsões de morte e perpetuam o mal no ambiente familiar. Aloïse, após perder tragicamente seu marido, vive na expectativa de um retorno do objeto perdido por intermédio da figura do filho. Este, arrancado da infância pela figura castradora da mãe, converte-se em um ser desprovido de dimensão subjetiva, cujo modo de viver é dominado exclusivamente pelas pulsões sádicas que dirige ao mundo exterior. Por sua vez, Lucie, outrora uma criança sonhadora e repleta de amigos, é brutalmente apartada da infância e não consegue mais estabelecer relações de afeto, mas vê-se movida unicamente por um intenso desejo de vingança: "À force d'abuser d'elle, de lui voler son corps d'enfant, il avait fini par lui voler sa raison avec, par consumer ses rêves, enténébrer son coeur." (GERMAIN, 1987, p. 125). O sofrimento da personagem converte-se em impulsos violentos. Como a própria Sylvie Germain afirma, em uma entrevista:

> En fait, toute l'histoire du livre commence par l'enfance heureuse, puis la destruction de cette enfance et l'enlisement jusqu'au bout du mal de cet enfant puisque, à force d'être victime, elle devient presque complice et c'est là où est le plus grand mal. (GERMAIN *apud* KOOPMAN-THURLINGS, 2007, p. 135)

No universo de *Nuit-d'Ambre,* temos também um protagonista marcado pela irrupção de pulsões destrutivas em decorrência de eventos ocorridos na infância. Trata-se de Charles-Victor, cognominado Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu. Após a morte de seu irmão mais velho, Jean-Baptiste, Charles-Victor vê-se bruscamente desprovido do afeto que outrora recebia dos pais. A mãe, Pauline, incapaz de vivenciar o luto pela morte do filho, permanece meses submersa em um estado de letargia, e por fim acaba por suicidar-se. O pai, Baptiste, dedica-se exclusivamente aos cuidados de sua esposa após a morte da criança. Charles-Victor, que até então possuía uma infância serena e amorosa, vê-se mergulhado em uma profunda solidão. Ignorado por todos e sentindo-se traído, transforma-se em um menino introvertido, atormentado por pensamentos agressivos e pela vontade de vingar-se da família. O menino confina-se em uma solidão selvagem e inventa para si um novo mundo, ambientado nas ruínas, fábricas abandonadas e antigas latrinas, "ces antres de béton maintenant rejetés par

l'histoire et les hommes et abandonnés à l'oubli végétal" (GERMAIN, 1987, p. 43). Neste espaço abjeto, o personagem idealiza uma nova realidade, que supre a falência de um ambiente familiar desestruturado. Auto-proclamando-se "Le Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant" (GERMAIN, 1987, p. 40), passa seus dias caminhando por locais imundos, vociferando insultos que descobre na porta das latrinas abandonadas, vocabulário que dá voz à sua fúria: "C'étaient des mots-matière, matière brute fécale, séminale, vivante" (GERMAIN, 1987, p. 50).

Aos dezessete anos, Nuit-d'Ambre ganha uma bolsa para realizar estudos universitários em Paris. No ambiente urbano, o personagem passa seus dias a perambular anonimamente por diversos locais públicos, inspecionando friamente a multidão. Assim como no exemplo de Lucie, personagem de *L'enfant-Méduse*, Nuit-d'Ambre erige para si, após o abandono parental, um olhar violento e soberano, que visa dessensibilizá-lo emocionalmente e resguardá-lo da ameaça representada pela interferência de outros indivíduos em seu trajeto solitário. Recusando-se a vislumbrar o outro com empatia, o que o tornaria vulnerável como na infância, o personagem arma-se de um olhar impessoal, que busca perscrutar implacavelmente a faceta sombria do mundo e dos seres: "cet oeil onirique et furieux qui lui brouillait parfois la vue pour aller transpercer l'épaisseur du visible, trouer le temps." (GERMAIN, 1987, p. 245). Seus passeios solitários incluem visitas a hospitais, nos quais fita, como um *voyeur*, pacientes em estado terminal, fascinando-se com "le mystère de la disparition à l'œuvre dans la chair encore vive" (GERMAIN, 1987, p. 198), visão que retifica o sentimento de sua vigorosa presença no mundo.

Em sua vida adulta, Nuit-d'Ambre renega as responsabilidades e os interditos pulsionais impostos ao indivíduo no interior da cultura. Se os sofrimentos infligidos pelo mundo externo lhe subtraíram a possibilidade de uma infância alegre, o personagem busca recuperar o tempo da *jouissance* infantil e vivenciar intensamente o presente: "J'ai dix-sept ans et je veux vivre dans un temps vierge, éclatant de jeunesse, d'innocence." (GERMAIN, 1987, p. 185). Para realizar seu trajeto de pura fruição, refuta qualquer ligação com o passado e com as instâncias que arquitetam as relações humanas (a família, a pátria, a humanidade), concebendo uma forma de vida governada pela lógica de um presentismo individualista: "Je n'ai pas de passé, ni familial ni collectif. Je n'ai pas de patrie. Je n'ai pas de mémoire, surtout pas! Je n'en veux pas. Je suis seulement cet instant-là, très éphémère. Un scintillement d'instants discontinus, libres, tournoyants" (GERMAIN, 1987, p. 185).

O personagem de Nuit-d'Ambre apresenta aspectos que remetem às características salientadas por Georges Bataille em seu estudo sobre o mal em *O morro dos ventos uivantes*

(*Wuthering Heights*) de Emily Brönte. No romance, o personagem Heathcliff revolta-se diante da impossibilidade de retorno ao reino lúdico da infância, incompatível com as imposições e convenções que governam a realidade dos adultos. Tomando como exemplo o desejo que governa o protagonista do romance, Bataille salienta que as coerções que asseguram a estabilidade social exigem o abandono da espontaneidade infantil: "La contrainte sociale aurait demandé aux jeunes sauvages d'abandonner leur souveraineté naïve, elle leur aurait demandé de se plier aux raisonnables conventions des adultes: raisonnables, calculées de telle façon que l'avantage de la collectivité en résulte." (1957a, p. 14).

Dentre as condições de sustentação da vida em sociedade que determinam a transição à vida adulta, Bataille destaca a mudança de atitude do indivíduo no tocante à passagem do tempo: a fruição do presente, própria à vida infantil, deve ser sobrepujada pela atenção ao porvir. Neste quadro civilizacional, o presentismo infantil é vinculado ao Mal, – "Dans l'éducation des enfants, la préférence pour l'instant présent est la commune définition du Mal" (1957a, p. 18) – enquanto o domínio do Bem é associado à apreciação do futuro coletivo: "Le Bien se fonde sur le souci de l'intérêt commun, qui implique, d'une manière essentielle, la considération de l'avenir." (1957a, p. 17-18).

No romance de Emily Brönte, o personagem Heathcliff converte seu inconformismo diante dos parâmetros sociais que regem a vida adulta em um ódio furioso à humanidade: "il [Heathcliff] incarne une vérité première, celle de l'enfant révolté contre le monde du Bien, contre le monde des adultes, et, par sa révolte sans réserve, voué au parti du Mal" (BATAILLE, 1957a, p. 16). Um sentimento análogo de revolta anima o personagem Nuit-d'Ambre que, desde o abandono parental, decide manter-se alheio aos princípios ideais da coletividade: "Il n'avait pas de mémoire, ne croyait pas à la responsabilité, se foutait allégrement de l'histoire, – n'affectionnait nullement les hommes." (GERMAIN, 1987, p. 202-203). Assim como no caso de Heathcliff, para o personagem Nuit-d'Ambre, "il est nécessaire de retrouver le domaine de l'instant (le royaume de l'enfance), et cela demande la transgression temporaire de l'interdit" (BATAILLE, 1957a, p. 18). Refutando as normas sociais, que regulam as relações humanas mediante um duplo sacrifício pulsional (tanto das pulsões sexuais quanto do pendor à agressão), Nuit-d'Ambre entrega-se livremente à concretização de suas fantasias violentas e transgride o interdito do assassínio.

Seu primeiro crime ocorre de modo não premeditado. Tudo se inicia quando sua amante Nelly, buscando um reconhecimento por parte do homem com quem mantinha relações, interroga-o sobre a cor de seus olhos: "Et mes yeux, ils sont de quelle couleur? Le sais-tu, au moins, dis?" (GERMAIN, 1987, p. 208). No momento em que "elle lui imposa son

visage, son regard, son être" (GERMAIN, 1987, p. 207), Nuit-d'Ambre, em um súbito acesso de fúria, volta-se contra ela e a morde na garganta. Enquanto a mulher sufoca no chão do apartamento, o homem a violenta.

Em tal episódio, o personagem vê-se invadido pela vontade insaciável de destruir aquela mulher, a quem enxerga como um corpo desprovido de rosto. Na disposição psíquica do personagem, a fruição dos desejos inexiste fora do campo da violência e da dominação, no qual o outro só pode figurar na condição de objeto sexual a ser subjugado. O seguinte trecho é um exemplo significativo de como a sexualidade do personagem é orientada pela inclinação sádica da pulsão de morte:

> Il fut saisi par une cuisante envie de la gifler, de lui arracher la face comme un bout de papier peint collé sur un mur, de lui dissoudre le bleu de ses yeux, dans de l'acide. Envie de l'étrangler, de la décapiter. De jeter sa tête par la fenêtre. Envie de la mordre, de la déchiqueter, – tête, épaules, bras. Pour ne garder que ses hanches, ses fesses lisses, ses cuisses pleines, ses genoux ronds, son sexe chaud. Pour faire définitivement d'elle ce qu'en vérité elle avait toujours été – un beau corps acéphale livré à la folie de son désir (GERMAIN, 1987, p. 209)

Após cometer o crime, Nuit-d'Ambre não se deixa invadir pelo sentimento de culpa: "Il n'était pas coupable, il était libre, indifférent aux autres jusqu'à l'éblouissement." (GERMAIN, 1987, p. 213). Em seu itinerário narcisista, qualquer norma que represente um obstáculo à realização pessoal deve ser abolida. O descompasso entre as regras sociais e os impulsos pulsionais do personagem, assim como sua indiferença com relação aos efeitos nocivos de seus atos, originam-se dos processos psíquicos da infância.

Em suas considerações sobre o processo de desenvolvimento do indivíduo, Freud afirma que "o sentimento de culpa é expressão do conflito de ambivalência, da eterna luta entre Eros e o instinto de destruição ou de morte" (2010, p. 104). Tal luta se manifesta primeiramente no complexo de Édipo, em que a agressividade vingativa direcionada à figura paterna – desencadeada pelas frustrações pulsionais a que a criança é submetida – renuncia à ação perante o risco da perda do amor. A agressividade inibida se torna fonte do sentimento de culpa, ao ser transferida para o Superego – autoridade interna severa que julga e condena com a mesma intensidade a violência cometida e aquela que fora apenas desejada.

Neste sentido, um pai amoroso e tolerante pode favorecer "na criança a formação de um Super-Eu demasiado rigoroso, porque, sob a impressão do amor que recebe, esse filho não terá outra alternativa para a sua agressividade que não voltá-la para dentro" (FREUD, 2010b, p. 101). Diferentemente, a criança destituída de afeto não precisa renunciar à satisfação de suas pulsões agressivas e conduzi-las para a instância psíquica controladora, na qual se produz o sentimento de culpa, mas pode dirigi-las ao mundo externo, sem que o Superego represente um obstáculo rigoroso: "Quanto ao abandonado, o que foi educado sem amor, nele não há

tensão entre Eu e Super-Eu, toda a sua agressividade pode se dirigir para fora." (FREUD, 2010b, p. 101-102).

É o que podemos observar em Nuit-d'Ambre. Suas ações, oriundas de uma ausência de consciência moral, manifestam um estado psíquico situado no estágio pré-edipiano. Vítima de eventos que atentaram contra o universo lúdico de sua infância, e destituído desde cedo do afeto parental, o personagem não sofreu o processo edipiano de renúncia pulsional, responsável pela constituição da consciência de culpa, que frustra a atuação de tendências agressivas no âmbito das relações humanas. Consequentemente, o personagem vive à margem dos interditos, agindo no mundo a fim de satisfazer livremente seus impulsos violentos, e as pessoas que cruzam seu caminho tornam-se simplesmente alvos de sua fúria desmedida.

Contudo, a pretensão de Nuit-d'Ambre de conservar uma existência pulsional, situada exclusivamente nas experiências do presente, é colocada em risco a partir de encontros que reavivam violentamente as lembranças de seu passado renegado. Em uma ocasião, Nuit-d'Ambre avista uma idosa miserável, que vende limões estragados na esquina de uma rua; intrigado, começa a segui-la. No entanto, tal visão logo reconduz à consciência lembranças às quais renunciara há muitos anos: "il avait suivi la vieille jusque dans les arrière-cours de son propre passé, jusque dans les décombres de sa mémoire reniée. [...] La vieille, avec ses relents de chair rance, ses fruits gâtés, déjà bleuis par la pourriture comme la peau du frère" (GERMAIN, 1987, p. 145).

Após o ocorrido, Nuit-d'Ambre adoece e permanece deitado durante três noites seguidas. Ao recuperar-se do abrupto ressurgimento de sua memória conflitante, o personagem declara: "Le prochain qui me rouvre cette plaie de mémoire, je le tue. Quel qu'il soit, – je le tue!" (GERMAIN, 1987, p. 248). Em uma tentativa desesperada de silenciar permanentemente os ecos das experiências familiares que ainda o atormentam, e sempre no afã de viver sob a primazia de uma liberdade soberana, Nuit-d'Ambre decide tornar-se um assassino: "Tuer, pour se libérer de tous et de tout, et de lui-même. Tuer, pour exister enfin en toute liberté, – hors la loi." (GERMAIN, 1987, p. 250).

Após a decisão, Nuit-d'Ambre escolhe sua vítima: Roselyn Petiou, um jovem de dezessete anos, que abandona sua ilha para morar em Paris, após a morte de sua mãe, em decorrência de uma crise de loucura, e da internação de seu pai em uma casa de repouso. Roselyn trabalha como aprendiz em uma padaria. Durante o expediente, conhece por acaso Nuit-d'Ambre que, caminhando embriagado pelas ruas de Paris, sente o odor dos pães assados e lhe pede alguns. O rapaz atende gentilmente ao pedido, o que dá início à relação entre os dois jovens.

Roselyn é descrito como um “homme-enfant”; trata-se de um jovem inocente, ingênuo, e cujo corpo não parece ter atravessado a puberdade. Em busca de uma amizade que acalente sua solidão na cidade grande, passa a frequentar a casa de Nuit-d’Ambre, a quem narra sua história. Os dois personagens sofreram eventos semelhantes durante a infância, na qual se viram desprovidos de um núcleo familiar, após a morte da mãe e o adoecimento do pai em decorrência da perda da esposa. Contudo, os personagens respondem diferentemente à interrupção abrupta da serenidade da infância e desenvolvem traços de personalidade, expectativas e desejos diametralmente opostos. Roselyn cresce marcado pela ânsia de estabelecer relações de afeto, que o afastem do risco da solidão. Já Nuit-d’Ambre, visando proteger-se de novos sofrimentos, trilha um caminho solitário, rumo a uma vida independente e insubmissa, calcada na rejeição violenta a todos: “Cette semblable blessure qui les avait marqués tous deux dès l’origine s’était faite soumission, tendresse et humilité en l’un, révolte, colère et orgueil chez l’autre.” (GERMAIN, 1987, p. 269).

Ao ouvir os relatos do jovem rapaz, Nuit-d’Ambre é dominado por uma intensa dor física, fenômeno corpóreo que manifesta seu sentimento de vulnerabilidade perante um indivíduo cujas experiências passadas assemelham-se a episódios da infância que buscara reprimir:

> Nuit-d’Ambre-Vent-de-Feu, accroupi sur le sol, avait senti monter aux creux de ses aines, se tendre entre ses hanches, s’élancer vers ses reins, une étrange et violente douleur semblable à celle des femmes en menstrues. Comme si les paroles de Roselyn le rongeaient de l’intérieur, au plus intime de son corps; comme si l’aveu de Roselyn mettait soudain en alarme et panique sa propre virilité. (GERMAIN, 1987, p. 266)

No trecho em questão, os sintomas físicos de Nuit-d’Ambre são associados a um sentimento de intimidação da virilidade, o que é simbolizado pela analogia com a dor menstrual. A sensação de enfraquecimento do vigor masculino experimentada por Nuit-d’Ambre provém do processo angustiante de rememoração inaugurado pelo relato de Roselyn. Remetendo Nuit-d’Ambre aos tristes eventos que marcaram sua infância, a presença do rapaz ameaça atentar contra a existência puramente pulsional do personagem, ao reavivar lembranças dolorosas que, rompendo as barreiras psíquicas que as mantinham apartadas, dissolvem suas ambições de conservar-se em um estado perpétuo de satisfação dos desejos.

Nuit-d’Ambre, que decidira reagir violentamente contra qualquer indivíduo que o defrontasse com seu passado, elege Roselyn como alvo de seu objetivo funesto: “Par le crime, la délivrance, se disait-il. Derrière le crime, la liberté. Sous le crime, la vraie vie.” (GERMAIN, 1987, p. 274). Para realizar o ataque, o personagem convoca um grupo de

marginais, que havia conhecido durante suas andanças pela cidade, e convida Roselyn para um jantar, sob o pretexto de que gostaria de apresentá-lo a seus amigos.

Após muita hesitação, o tímido Roselyn acaba por consentir aos apelos insistentes de Nuit-d'Ambre. Ao chegar ao local, defronta-se com um grupo de pessoas cínicas, que passam a insultá-lo com virulência. À hostilidade verbal logo soma-se a violência física. Roselyn é forçado a desnudar-se e sofre diversas humilhações. Por fim, Roselyn é encoberto por pedaços de pano, dos pés à cabeça, como uma múmia. Os bombons que levara como presente aos seus supostos anfitriões são inseridos violentamente em sua boca. Completamente subjugado e impossibilitado de respirar, Roselyn morre asfixiado.

O assassinato de Roselyn representa um ato sacrificial mediante o qual Nuit-d'Ambre busca dizimar em si mesmo a figura da criança ferida pela ausência de afeto. A vítima revela-se como "un double inversé de lui-même, un curieux négatif" (GERMAIN, 1987, p. 269), que Nuit-d'Ambre decide destruir a fim de extirpar uma parte indesejada de si mesmo. É o que demonstram os pensamentos do agressor durante o desenrolar do ato criminoso: "Tourne, tourne, petit jumeau de mon enfance abandonnée, trahie, petit jumeau de ma douleur et de ma solitude! Tourne jusqu'à l'épuisement... jusqu'à user mon ancienne souffrance, jusqu'à laver et purifier mon antique blessure." (GERMAIN, 1987, p. 288). Neste sentido, o assassinato de Roselyn representa a morte simbólica de Nuit-d'Ambre.

Diferentemente dos exemplos examinados anteriormente, nesse episódio, a pulsão agressiva que governa os atos do personagem é destituída de teor sexual, manifestando-se como um desejo narcisista de destruição do outro. Pelo viés do assassinato, Nuit-d'Ambre busca anular os resquícios de sua fragilidade infantil e instaurar a onipotência de impulsos pulsionais socialmente condenáveis. Como salienta Freud sobre a atuação da pulsão de morte: "ali onde surge sem propósito sexual, ainda na mais cega fúria destruidora, é impossível não reconhecer que sua satisfação está ligada a um prazer narcísico extraordinariamente elevado, pois mostra ao Eu a realização de seus antigos desejos de onipotência." (2010, p. 89).

No conto *Le sang de l'agneau* de Mandiargues, assim como nos romances *Nuit-d'Ambre* e *L'enfant Méduse* de Sylvie Germain, a irrupção das pulsões agressivas na *psique* dos protagonistas ocorre como resultado da ruptura da infância. Nos três casos, os personagens encontram-se inicialmente imersos no universo lúdico da infância, mas este se vê abruptamente contaminado pela malignidade que impregna o mundo dos adultos. Foi o que constatamos, por exemplo, em *Le sang de l'agneau*. O desencantamento de Marceline se inicia quando seu amado animal de estimação, com o qual brincava alegremente e explorava os recantos mágicos de sua terra natal, é cruelmente transformado em banquete familiar. A

ação violenta praticada pelos pais é por eles justificada sob o argumento da necessidade de preparar a pequena Marceline para a vida adulta, domesticando seus comportamentos grosseiros. O episódio é sucedido pela violência sexual sofrida pela personagem. Tal evento desencadeia a revolta de Marceline face à realidade dos adultos, cuja cultura racional, que impõe sanções à vida infantil, dissimula os impulsos que de fato orientam a ação do homem no mundo.

Um processo semelhante é narrado em *L'enfant Méduse*. No início do romance, a protagonista Lucie é descrita como uma criança alegre e extrovertida, cuja imaginação fértil é permeada por "histoires invraisemblables peuplées de fées, de loups, de feux follets pleins de malice, de sylphes et de fantômes" (GERMAIN, 1991, p. 29). Contudo, o domínio do campo imaginativo no cotidiano infantil é interrompido quando a menina passa a sofrer abusos sexuais, cometidos pelo irmão mais velho Ferdinand. Assim como Marceline, Lucie é confrontada com a hipocrisia do mundo dos adultos:

> Elle ressentait alors jusqu'au dégoût leur hypocrisie, leur vulgarité. [...] Depuis longtemps les adultes sont devenus pour Lucie une autre race, une race étrangère indigne de confiance, affublée de corps opaques et étouffants. Elle les tient à distance, – ils comptent des ogres dans leurs rangs. (GERMAIN, 1987, p. 119-120)

A mesma reação de aversão aos adultos é manifestada pelo protagonista de *Nuit-d'Ambre*, face ao distanciamento demonstrado pelos pais após a morte de seu irmão: "Je les connais leurs sentiments, se disait-il, c'est moins que rien, foutaises et mensonges! Un méchant jeu d'adultes. Tous des crétins et des salauds. Ils font semblant d'aimer pour mieux laisser tomber après. Moi, on m'aura plus." (GERMAIN, 1987, p. 38).

Em todos esses retratos de infâncias interrompidas, as experiências vivenciadas pelas crianças perpetuam um ciclo de violências, ao determinar a constituição de seus caminhos pulsionais, governando suas ações rumo à realização de impulsos agressivos. Como vimos, Marceline mata os pais, assumindo para si as tendências agressivas que os adultos acobertam sob máscaras civilizadas. O interdito do assassinato também é transgredido por Nuit-d'Ambre que, dirigindo suas pulsões agressivas ao mundo externo, comete crimes a fim de extirpar a influência que o passado familiar ainda exerce sobre ele.

A atuação preponderante da pulsão de morte na relação dos personagens com o mundo é perceptível também no caso de Lucie, no qual se expõe o caráter transgeracional da violência. A disposição violenta de seu irmão Ferdinand vincula-se às relações conflituosas que marcaram sua infância, interrompida pelo desejo materno de moldá-lo em conformidade com a figura do pai falecido. Tornando-se um homem desprovido de interioridade, Ferdinand é dominado por impulsos maléficos:

> Ferdinand appartenait à cette race d'êtres qui est légion de par le monde; la race des hommes qui somnolent, qui vivent à tâtons, à fleur de conscience, et dont la vue est courte. Le mal se glisse alors en eux à leur insu et va se lover jusque dans leurs coeurs sans vigilance, sans force ni courage. (GERMAIN, 1987, p. 178)

A maldade do irmão contamina a infância de Lucie, que por sua vez torna-se uma menina colérica e vingativa. Após imobilizar perpetuamente o irmão empregando apenas a força de seu olhar, Lucie introduz-se diariamente no quarto do doente e, retirando insetos e lesmas de seus bolsos, deposita-os na face do homem inerte: "une enfant laide aux poches bourrées de maléfices, aux yeux étincelants de haine. Une enfant muette au visage sonore." (GERMAIN, 1987, p. 182).

2.3.3 A manifestação das pulsões agressivas nas guerras em *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain

O universo romanesco de Sylvie Germain fornece retratos grotescos de manifestações pulsionais destrutivas vinculadas às guerras devastadoras que assolaram o Ocidente, contexto histórico no qual os impulsos violentos do indivíduo transformam-se em práticas coletivas e atingem um patamar nunca antes presenciado. O enfoque conferido pela autora aos fatores psicológicos de âmbito social relativos aos conflitos bélicos remete às reflexões propostas por Sigmund Freud em O *Mal-Estar na civilização*. Em tal estudo, Freud dá continuidade a suas investigações sobre a pulsão de morte, adotando um ponto de vista cultural, voltado à dimensão coletiva das pulsões agressivas e a seu impacto no processo civilizacional. Como vimos, em seus textos anteriores dedicados ao tema, Freud fornece como exemplos de atuação da pulsão de morte os fenômenos do sadismo e do masoquismo, nos quais a pulsão em questão encontra-se subjacente às pulsões sexuais. Diferentemente, em seu novo estudo, Freud dedica-se a examinar a atuação autônoma da pulsão de morte, reconhecendo que "já não entendo que pudéssemos ignorar a onipresença da agressividade e destrutividade não erótica, deixando de lhe conceder o devido lugar na interpretação da vida" (2010, p. 87).

Refletindo sobre a possibilidade de realização do ideal de amor universal assumido pela sociedade, Freud salienta que uma característica "que as pessoas gostam de negar, é que o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade" (2010, p. 76). O pendor à violência permeia a realidade social e

ameaça os valores culturais que intermedeiam as relações humanas, de maneira que o processo civilizatório depende da renúncia pulsional por parte dos indivíduos que compõem a sociedade. Neste sentido, o conflito edipiano entre Eros e Thanatos que, em âmbito familiar, institui no indivíduo a renúncia à agressão e o sentimento de culpa, prossegue em um nível civilizacional:

> O que teve início com o pai se completa na massa. Se a cultura é o curso de desenvolvimento necessário da família à humanidade, então está inextricavelmente ligado a ela – como consequência do inato conflito ambivalente, da eterna disputa entre amor e busca da morte – o acréscimo do sentimento de culpa, talvez a um ponto que o indivíduo ache difícil tolerar. (FREUD, 2010b, p. 105)

De acordo com Freud, a civilização desenvolve-se a serviço de Eros, unindo libidinalmente "indivíduos isolados, famílias, depois etnias, povos e nações numa grande unidade, a da humanidade" (2010b, p. 90). Contudo, a pulsão de destruição, maior representante da pulsão de morte, desponta em diversas esferas da vida social, manifestando-se em graus variados. Como podemos constatar na reflexão freudiana, a disputa entre pulsões sexuais e pulsão de morte que, em *Além do princípio do prazer*, Freud identificara apenas como um processo interno ao sujeito, ganha contornos mais amplos em *Mal-Estar na Civilização*, adquirindo as dimensões de uma luta cultural. Freud designa a evolução cultural como "a luta entre Eros e morte, instinto de vida e instinto de destruição, tal como se desenrola na espécie humana" (2010b, p. 90-91).

Em *Le Livre des Nuits*, Sylvie Germain tece uma narrativa na qual expressa poeticamente "a luta vital da espécie humana" (FREUD, 2010b, p. 91), isto é, o embate histórico entre forças agregadoras e potências disruptivas. Tal característica deixa-se entrever pelas "noites" que dão título aos capítulos, metáfora para o estado de loucura coletiva em que jaz a humanidade nos contextos de guerra. Toda a linhagem da família Péniel é atravessada por tal escuridão: "Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération, s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus." (GERMAIN, 1985, p. 11).

O livro é composto por seis capítulos, cada qual referindo-se a uma noite simbólica, que submerge os personagens em períodos trevosos, épocas em que as pulsões agressivas sobrepõem-se à aspiração de união entre os homens por parte de Eros e atuam coletivamente pela erradicação da vida. Descrevendo a trajetória de sucessivas gerações de uma mesma família, a narrativa expressa a eterna luta entre tais forças antagônicas, cujos desenlaces determinam o curso da história, como sugere a seguinte fala da autora:

> Ces nuits de mon roman [...], ce sont des nuits au sens que l'entendent les mystiques. Des retournements. Ces nuits que traverse l'homme. C'est un univers auquel je suis sensible et qui me hante. Pour moi, on est toujours dans des nuits

> avant d'atteindre à la lumière, à la clarté, à la raison, à l'éblouissement, à l'illumination. L'humanité n'est pas sortie de ses nuits. (*apud* GOULET, 2006, p. 39)

A manifestação coletiva das pulsões agressivas é expressa, por exemplo, nos episódios ambientados na Guerra Franco-Prussiana. No trecho abaixo, a narrativa evoca metaforicamente a ânsia destrutiva que domina os homens, fazendo alusão à figura de deuses sedentos de sangue:

> les hommes eux-mêmes venaient d'ouvrir leur sabbat en l'honneur des dieux sans visage et sans nom, pourvus par contre de bouches et de ventres intrépides. Les ventres de ces dieux sonnaient le creux, et dans leurs antres soudain se mirent à retentir les clameurs de la faim à force de roulements de tambours et sonneries de clairons. (GERMAIN, 1985, p. 36)

No caso da 1ª Guerra Mundial, os eventos ocorridos no campo de batalha são narrados pelo personagem Augustin, que os registra em seu diário. Um episódio que o marca particularmente diz respeito a um homem negro, que enlouquece durante os conflitos sangrentos, depois que "cinq de ses camarades projetés en l'air par un obus sont venus s'écraser autour de lui, en morceaux." (GERMAIN, 1987, p. 157). Após presenciar o ocorrido, o homem senta-se em meio aos corpos despadaçados, desnuda-se e começa a cantar e dançar. Enquanto a maioria dos soldados comovia-se com a cena, "il s'est trouvé un salaud qui a eu le coeur de descendre le grand Noir, de tirer sur lui, un homme tout nu. Et je ne sais même pas de quel côté on a tiré, si c'est du nôtre ou de l'autre." (GERMAIN, 1987, p. 158).

Em outro episódio, um companheiro de Augustin é morto em um momento de distração, ao maravilhar-se diante dos primeiros raios de sol que anunciavam a chegada da primavera:

> lorsque le printemps amorça une faible percée Ange ne put s'empêcher de pointer le bout de son nez en l'air, risquant une tête d'enfant ravi au-dessus du muret de sacs de sable derrière lequel il s'abritait. 'Sentez donc ça, les gars, c'est le printemps!' s'exclama-t-il en dressant son visage vers le ciel bleuissant. Mais une grenade doubla de vitesse le timide rayon de soleil et emporta la tête du soldat Luggieri dont le sourire allègre éclata en bouillie. (GERMAIN, 1987, p. 159-160)

É interessante observar que, em tais episódios, os personagens não são mortos em situações de combate, quando homens de lados opostos disputam entre si a fim de sobreviver. Tais soldados são assassinados no instante em que, vulneráveis, reagem emocionalmente à realidade que os cerca, manifestando sentimentos de luto ou alegria. Temos aqui um exemplo significativo do conflito entre as forças antinômicas que, de acordo com Freud, orientam a conjuntura cultural e estruturam a relação entre os homens. Na realidade mortífera das guerras, a empatia e o respeito à vida, valores essenciais à manutenção da civilização, são suplantados pela atuação hegemônica das pulsões de morte, que estabelecem uma dinâmica de loucura coletiva e de banalização do mal. Tais ações violentas são regidas por aquilo que Freud denominou "narcisismo das pequenas diferenças" (2010, p. 81), fenômeno no qual os

membros de uma comunidade ou nação satisfazem suas necessidades pulsionais agressivas elegendo um "outro" a ser combatido.

Nestes e em outros episódios ambientados na 1ª Guerra Mundial, a narrativa explicita o cenário grotesco do campo de batalha, mediante uma imagética de corpos mutilados, dilacerados, gangrenados e em estado de agonia. Um dos soldados, por exemplo, "était déjà complètement pourri avant même d'avoir rendu son dernier souffle" (GERMAIN, 1987, p. 156). Outro, atingido por um projétil, tem seu corpo completamente dissipado: "Quant à Duchesne, il disparut tout d'un bloc. Un obus tomba pile dessus et en une seconde il ne resta de lui pas même un ongle ou cheveu" (GERMAIN, 1987, p. 162). Quando um dos irmãos gêmeos é atingido por uma bomba, o único resto mortal encontrado é uma mão, fragmento que o irmão sobrevivente conserva por toda a vida, como uma preciosa relíquia. A iconografia grotesca de corpos vitimados da qual a narrativa vê-se imbuída acentua visualmente o teor violento do conflito bélico, levado adiante por um ímpeto absurdo de eliminação do outro.

Outro exemplo importante diz respeito aos acontecimentos ocorridos durante a 2ª Guerra Mundial. Terre-Noire, que durante certo tempo havia sido ignorada pelos inimigos, acaba por ter seus habitantes alvejados pelo exército alemão. Inicialmente, um avião das forças inimigas cai no cemitério, espalhando corpos em decomposição por todo o vilarejo. Novamente, a narrativa dá destaque à descrição de cadáveres, compondo um retrato grotesco sobre a profanação dos mortos em tempos de guerra: "Des corps sans visage et sans sexe, propulsés pêle-mêle jusque sur les toits des maisons voisines et dans les branches des arbres qui commençaient tout juste à perdre leurs feuilles" (GERMAIN, 1985, p. 278).

Em seguida, as tropas alemãs invadem a fazenda dos Péniel e assassinam grande parte da família. Ruth, esposa judia de Nuit-d'Or, assim como os filhos do casal, são enviados para um campo de concentração. Alma, filha de Ruth anterior ao casamento, é assassinada enquanto canta uma música em alemão. Benoît-Quentin, neto de Nuit-d'Or, é forçado a atirar em Jean-François-Tige-de-Fer, antigo funcionário da fazenda, por quem mantinha enorme afeição; após cumprir a ordem, o jovem é queimado vivo.

No final da ocupação alemã, os soldados que se retiravam do território francês retornam a Terre-Noire para realizar o último ato de sua "opéra de sang et de cendres" (GERMAIN, 1987, p. 302). Eles conduzem todos os homens jovens e idosos do vilarejo para o lavatório público, onde os assassinam na frente de suas esposas. Quando as forças de liberação chegam ao local da matança, encontram apenas "des femmes frappées d'idiotie en train de patauger tout habillées dans le lavoir où elles s'efforçaient de sortir de l'eau rouge et

visqueuse de lourds ballots de linge ridiculement encombrés de corps." (GERMAIN, 1987, p. 304).

A narrativa salienta o rigor e a organização com que as tropas alemãs realizam seus atos cruéis, ilustrando o paradoxo segundo o qual as matanças executadas no contexto da guerra são reguladas pelos princípios de ordenação do mundo moderno: a precisão, a eficiência, a minúcia. O impulso de morte que conduz os homens ao extermínio de famílias inteiras reveste-se de uma aparência de racionalidade, o que dissimula seu desejo cego de aniquilar o outro. É o que podemos constatar nas expressões seguintes, que descrevem o modo de agir dos soldados: "rigueur parfaite et un sens raffiné [...]" (GERMAIN, 1985, p. 302), "grande minutie […]" (GERMAIN, 1985, p. 302), "toujours en ordre et impeccablement silencieux […]" (GERMAIN, 1985, p. 303).

No final de sua análise sobre o mal-estar civilizacional, Freud conclui que "A meu ver, a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição." (FREUD, 2010b, p. 121-122). Sob o prisma desse eterno conflito cultural entre as pulsões hostis e as exigências morais da sociedade, *Le Livre des Nuits* ficcionaliza épocas da história do Ocidente enfatizando a naturalização de ímpetos destrutivos e ações bárbaras, que transgridem a razão civilizatória. O destaque conferido por Sylvie Germain aos processos psíquicos que provocam a ruptura de laços sociais e a desarmonia entre os povos remete-nos à fala proferida por Carl Jung durante uma conferência realizada em 1932, cuja pertinência faz-se evidente frente aos eventos devastadores ocorridos poucos anos depois:

> As catástrofes gigantescas que nos ameaçam não ocorrem nos elementos de natureza física ou biológica, mas são acontecimentos psíquicos. Ameaçam-nos de modo aterrador guerras e revoluções, que nada mais são do que epidemias psíquicas. A qualquer momento alguns milhões de homens podem ser acometidos de uma ilusão, e poderemos ter outra guerra mundial ou uma revolução devastadora. Em lugar de estar exposto a animais ferozes, à queda de rochedos, à inundação das águas, o homem se encontra agora ameaçado pelos poderes elementares de sua psique. (1981, p. 158)

3 **A DESUMANIZAÇÃO DA FIGURA HUMANA E A ABERTURA GROTESCA DO CORPO**

A primeira metade do século XX viu emergir uma crescente angústia a respeito dos ideais humanistas, diante da constatação inequívoca dos massacres de guerra, que ia de encontro à imagem ilusória do progresso, revelando a monstruosidade que jaz sob a superfície do homem ocidental em sua vontade de poder. Em tal conjuntura, ergueu-se um horizonte de indagação com relação às qualidades comumente associadas ao homem, o que se manifestou, em âmbito artístico, pelo empenho de destruição da figura humana.

A fim de avançarmos em nossa investigação, deve-se ter em vista que a qualidade mutável e heterogênea das imagens corpóreas nos textos aqui examinados só pode ser interpretada plenamente à luz da problemática da condição humana que impregnou a atmosfera intelectual e artística francesa no período das Grandes Guerras. Em um primeiro momento, examinaremos neste capítulo a relação entre o horizonte histórico do século XX e o surgimento de práticas artísticas que manipularam corporalidades, sobretudo no âmbito do movimento surrealista, de modo a pôr em questão o contexto vigente. A partir da apreciação de tais vínculos, analisaremos a inserção, em nosso *corpus* ficcional, de procedimentos figurativos próprios à estética do grotesco, salientando como tais elementos contribuíram para a atribuição de sentidos à realidade corporal das figuras de ficção.

3.1 **Pano de fundo histórico**

A representação artística do corpo sempre se revelou como terreno fecundo para a manifestação de referências simbólicas variadas, que muitas vezes deixavam transparecer reações face ao amplo prisma de acontecimentos e mudanças ocorridos no período de sua produção. No caso do movimento surrealista, os artistas do grupo elaboraram seus ideais estéticos posicionando-se contrariamente ao pressuposto do excepcionalismo do homem, que o identifica como superior aos outros seres vivos e o aparta completamente da possibilidade de uma ligação sensível com o mundo: "o surrealismo criou realmente o mito necessário a esta sociedade que o seu antropocentrismo e a sua dessensibilização conduzem à beira da catástrofe moral e também física" (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 205).

Colocando em xeque o paradigma antropocêntrico, que suscitou a perpetuação de barbaridades, os surrealistas almejaram criar composições artísticas que iluminassem os caminhos de reconciliação do homem com o universo, com o intuito de "se sentirem no mundo, em vez de pensarem o mundo, quer dizer, de se desviarem dele. Para reencontrarem a verdadeira vida actualmente 'ausente'" (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 200). Com tal objetivo, elaboraram imagens que estabeleciam analogias insuspeitas, não governadas pela lógica, mas derivadas da intuição poética.

Tais jogos combinatórios pressupunham a destruição da própria figura autoral. As técnicas surrealistas, elaboradas para a fabricação espontânea de imagens, instituíam a ideia de que o autor não deveria exercer controle sobre o fluxo interior que governa o ato de escrita. A arte verbal é idealizada como um produto de reflexos involuntários, alheio ao sujeito pensante que o produz, mas antes fruto de um "processo no qual a consciência de si é dispersada em proveito de uma experiência autônoma da mão que escreve" (MORAES, 2010, p. 55). Tal itinerário artístico realizar-se-ia mediante uma descentralização do sujeito: "para que tal experiência possa ocorrer, o sujeito deve se fragmentar, perder sua unidade e deslocar completamente seu ponto de vista." (MORAES, 2010, p. 55).

Sabe-se que o movimento romântico foi responsável, no século anterior, pela estetização da obra de arte, atribuindo grande relevância à originalidade e à inspiração no processo de elaboração artística. Concomitantemente, repensou-se a figura do homem, não mais qualificando-o como um ser puramente racional, mas como um indivíduo, munido de imaginação, sensibilidade e intuição. Já no caso do movimento surrealista, o papel do artista foi desatrelado das qualidades individuais que lhe foram anteriormente atribuídas. A potência da imaginação artística deixou de ser considerada como uma qualidade restrita a poucos homens, dotados de genialidade e de sensibilidade, mas foi tida como um atributo pertencente a todo e qualquer sujeito, visto que o inconsciente se faz universal. No campo das ideias surrealistas, a noção de inspiração autoral se enfraqueceu em proveito da valorização de técnicas baseadas na interrupção dos processos mentais conscientes. O homem surrealista buscou a essência de sua arte nas veredas abertas pela suspensão do estado de vigília.

O embate que os surrealistas travaram com os ideais do antropocentrismo aparece sintetizado no seguinte trecho, escrito pelo idealizador do movimento no texto *Du surréalisme en ses oeuvres vives* (1953):

> [O surrealismo de modo nenhum partilha] a opinião de que o homem goza de uma superioridade absoluta sobre todos os outros seres, ou, por outras palavras, que o mundo encontra nele o seu coroamento – o que é efectivamente o postulado mais injustificado e o mais notável abuso a imputar ao antropomorfismo [...] É somente com toda a humildade que o homem pode fazer servir o pouco que sabe sobre si

> próprio no reconhecimento do que o rodeia. Para isso, o grande meio de que dispõe é a intuição *poética*. Esta, enfim, desbridada no surrealismo, quer-se não somente assimiladora de todas as formas conhecidas, mas ousadamente criadora de novas formas – ou seja, em estado de abraçar todas as estruturas do mundo, manifesto ou não. (BRETON *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 197-198, grifo do autor)

Como dito anteriormente, para compreendermos a fundo as ideias anti-humanistas em voga no cenário surrealista francês, deve-se ter em conta o contexto de emergência do movimento. Atualmente, é comum vislumbrarmos comentários acerca do surrealismo que o apreciam em termos estritamente estéticos. Tal tendência pode ser explicada pelo fato de que as técnicas surrealistas ultrapassaram as fronteiras do movimento e foram instrumentalizadas de modo recorrente pelas gerações posteriores. É perceptível a inserção de elementos surrealistas na filmografia de cineastas contemporâneos, como David Lynch e David Cronenberg, assim como em séries televisivas ou jogos digitais. Diversos motivos enaltecidos pelos surrealistas – tais como as imagens oníricas e os corpos híbridos e metamórficos – repercutiram na contemporaneidade e adquiriram novas significações, em diálogo com mudanças políticas e sociais, e com as descobertas científicas e tecnológicas dos tempos globais. Diante desse amplo espectro, torna-se um desafio distinguir as reflexões e inquietações que impulsionaram a criação do movimento em meados da década de 1920.

O nascimento do movimento surrealista é indissociável do cenário sóciopolítico do período e da crescente desilusão com relação aos rumos civilizacionais. Tal sentimento tornou-se força-motriz de indagações sobre a lógica destrutiva que rege a produção do conhecimento e a relação entre os homens, que refutaram "la folie du système [...] incapable de discipliner ses forces autrement que pour les faire servir à l'amoindrissement et à la destruction de l'homme" (NADEAU, 1964, p. 9). Em tal contexto, sobreveio o movimento surrealista, manifestação intelectual tida como imprescindível por parte de uma geração de jovens artistas que presenciou guerras de proporções mundiais, cuja massificação e racionalização da violência não encontrava paralelos na história do Ocidente: "il [le surréalisme] répondait à des besoins, des aspirations, éternels certes, mais qui prirent une particulière acuité à l'époque qui l'a vu naître." (NADEAU, 1964, p. 10).

Maurice Nadeau, um dos teóricos que observou com maior acuidade o pano de fundo histórico dos ideais surrealistas, afirma em seu livro *Histoire du surréalisme*:

> Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault ont été profondément marqués par la guerre. Ils l'ont faite contraints et forcés. Ils en sortent dégoutés; ils ne veulent plus rien avoir de commun avec une civilisation qui a perdu ses raisons d'être, et le nihilisme radical qui les anime ne s'étend pas seulement à l'art, mais à toutes les manifestations de cette civilisation. Car cette société qui les a envoyés allègrement à la mort, les attend au retour, s'ils en réchappent, avec ses lois, sa morale, sa religion. (NADEAU, 1964, p. 10)

Como alerta o próprio André Breton, "J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire – de 1919 à 1938 – en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne." (BRETON, 1973, p. 104).

Não é gratuito o fato de que os primeiros surrealistas não se considerassem idealizadores de um novo empreendimento estético: a seus olhos, a iniciativa surrealista representava algo muito mais profundo do que o rompimento de regras artísticas; tratava-se de repensar os moldes da existência, resistindo ao que se impunha no momento como realidade histórica e social. O surrealismo não se apresentou como um movimento de resistência política, embora muitos de seus membros tenham participado ativamente de movimentos sociais, filiando-se ao Partido Comunista Francês. Em face das profundas atrocidades fomentadas pelo ideal de progresso, os surrealistas sustentaram que o êxito de uma ação revolucionária só seria possível caso adquirisse contornos absolutos: "A nos yeux, le champ n'était libre que pour une Révolution étendue vraiment à tous les domaines, invraisemblablement radicale, extrêmement répressive" (BRETON, 1986, p. 8).

Como afirma Walter Benjamin, a experiência surrealista baseou-se em uma concepção radical de liberdade, o que os afastava da posição da esquerda burguesa e sua "irremediável vinculação entre moral idealista e prática política" (2012, p. 30). Refutando o idealismo moralizante da esquerda,

> Eles [os surrealistas] são os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que 'a liberdade, que neste mundo só pode ser comprada com mil sacrifícios dolorosos, quer, enquanto durar, ser desfrutada de maneira ilimitada, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático'. E isto prova, a seu ver, que 'a causa de libertação da humanidade, em sua forma revolucionária mais simples (que é, no entanto, justamente a libertação em todos os aspectos), é a única que vale a pena servir'. (BENJAMIN, 2012, p. 32-33)

A contestação surrealista do sistema vigente faz-se evidente se atentarmos à configuração de imagens que tematizavam os efeitos nocivos do capitalismo industrial. É o caso dos autômatos e outras variedades de corpos mecânicos representados em pinturas e fotografias, que questionavam a redução do homem à condição de máquina. Podemos citar também os *corpos-commodities*, que parodiavam o objeto capitalista; basta pensarmos no quadro *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) (vide anexo D), no qual Max Ernst converte a figura humana em uma representação da ânsia de consumo erigida sob a lógica capitalista.

O horizonte almejado pelos surrealistas demandaria a destruição do homem, esse "monstre cérébral avec hypertrophie des facultés raisonnantes" (NADEAU, 1964, p. 12), "l'homme malade de la logique" (ARAGON, 1926, p. 138), cujo intelecto fora empregado na

fabricação de instrumentos de dissolução da existência, assim como na criação de sistemas lógicos que, servindo como camisas de força, o apartaram de si e do mundo. Em suma, o homem pensante "avait fait une belle cage pour emprisonner les forces de la nature, il y parvient, mais ne s'aperçoit pas qu'il s'y enferme lui-même." (NADEAU, 1964, p. 12).

Essa necessidade de destruir o homem, alienado pela configuração social vigente, fez-se ainda mais urgente após a 2ª Guerra Mundial, em decorrência do profundo impacto provocado pela descoberta da realidade dos campos de concentração, signo da barbárie, impossível de ser assimilado, e que se converteu em uma imagem indissociável da figura humana. Como apontou Georges Bataille: "Comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz." (1988, p. 226).

Diante da realidade absurda das câmaras de gás, questiona-se a validade dos ideais humanistas sob os quais se assentam o sentido da existência e os elevados valores associados à racionalidade. Entende-se que o processo civilizador, responsável pela domesticação pulsional do homem, levou apenas à formulação de métodos mais eficientes de destruição. Em consequência, a crítica mordaz ao homem cerebral por parte dos surrealistas adquire um tom mais feroz. Esse fato é particularmente evidente na obra de Mandiargues. Distanciando-se do idealismo humanista que ainda impregnava o surrealismo bretoniano, o autor elaborou uma imagética visceral da constituição física, munindo-a de pulsões sexuais violentas, o que aparta suas concepções estéticas do ideal de amor sublime compartilhado pelos primeiros artistas do movimento.

A descentralização da figura humana na arte novecentista vincula-se também a mudanças importantes ocasionadas pelo aparecimento e difusão da teoria e da prática psicanalíticas. A partir do conceito de inconsciente, a psicanálise introduziu, em âmbito científico, uma fissura na concepção do sujeito racional, ao dissociar a identificação da subjetividade com a consciência. A partir de tal postulado, o discurso psicanalítico apreciou o indivíduo em sua singularidade psíquica, averiguando a presença de forças obscuras inacessíveis à razão, através da técnica das associações livres.

O movimento surrealista viu no discurso sobre a superioridade da racionalidade humana uma repressão da vida pulsional. Tal noção já se encontrava presente no pensamento freudiano. É o que podemos observar no trecho adiante, em que Freud afirma que o desenvolvimento intelectual da humanidade advém não de impulsos imanentes em direção ao progresso, mas sim da repressão das pulsões:

> Para muitos de nós pode ser difícil abandonar a crença de que no próprio homem há um impulso para a perfeição, que o levou a seu atual nível de realização intelectual e sublimação ética e do qual se esperaria que cuidasse de seu desenvolvimento rumo ao super-homem. Ocorre que eu não acredito em tal impulso interior e não vejo como poupar essa benevolente ilusão. A evolução humana, até agora, não me parece necessitar de explicação diferente daquela dos animais, e o que observamos de incansável ímpeto rumo à perfeição, numa minoria de indivíduos, pode ser entendido como consequência da repressão instintual em que se baseia o que há de mais precioso na cultura humana. (FREUD, 2010b, p. 210)

Contrariando a concepção iluminista da existência, que considera o humano sob o prisma do progresso, Freud constata que o desenvolvimento cultural e ético da humanidade se fez possível graças à inibição das pulsões sexuais e à substituição do princípio do prazer que as rege pelo princípio de realidade, que desvia os objetivos pulsionais e adia o prazer. Como explica Marcuse sobre a interpretação psicanalítica da inibição pulsional:

> Com o estabelecimento do princípio de realidade, o ser humano que, sob o princípio de prazer, dificilmente pouco mais seria do que um feixe de impulsos animais, converte-se num ego organizado. [...] Sob o princípio de realidade, o ser humano desenvolve a função da razão: aprende a examinar a realidade, a distinguir entre bom e mau, verdadeiro e falso, útil e prejudicial. O homem adquire as faculdades de atenção, memória e discernimento. Torna-se um sujeito consciente, pensante, equipado para uma racionalidade que lhe é imposta de fora. Apenas um modo de atividade mental é separado da nova organização do aparelho mental e conserva-se livre do domínio do princípio de realidade: é a fantasia, que está protegida das alterações culturais e mantém-se vinculada ao princípio de prazer. (1975, p. 35)

É justamente por intermédio dessa faculdade imaginativa, livre das imposições do princípio de realidade que governa a vida do homem em sociedade, que o surrealismo buscou enfrentar a inibição da existência pulsional.

A arte surrealista postulou a dessacralização da figura humana, tematizando a reinserção do homem no mundo, sua reconciliação com os impulsos primitivos que lhe foram negados e sua condução livre em direção ao Eros. Tal redirecionamento se faz notar na iconografia surrealista de Mandiargues, em que o fenômeno da metamorfose ocasiona a destruição do homem como ser consciente e subordinado ao princípio de realidade, e possibilita o retorno ao princípio do prazer como motor que orienta a vida. Nos contos do autor, a metamorfose retira os personagens de sua posição central de sujeitos pensantes e, através da supressão do ego, transforma-os em sujeitos desejantes. Desse modo, eles perdem sua centralidade racional e se convertem em seres puramente pulsionais, em busca da consumação imediata de seus desejos. A dimensão física dos personagens se configura não apenas como espaço de realização erótica, mas também, e principalmente, como corpo-linguagem, elemento ficcional que oferece ao leitor uma narrativa dos desejos inconscientes, que almejam um espaço de atuação livre de imperativos sociais.

É interessante notar como a refutação surrealista da noção iluminista do sujeito anuncia a urgência de uma realidade "pós-humana", marcada pela reconciliação entre o

racional e o pulsional, o consciente e o inconsciente – instâncias posicionadas em campos opostos pela construção social do sujeito. A desumanização surrealista propõe, no fundo, um humanismo mais autêntico, baseado em uma nova construção social do humano, capaz de abarcar as dimensões que lhe foram negadas. Como afirma Nadeau, que também participou do movimento:

> Nous allons voir l'homme tel qu'il est, nous serons des hommes entiers, "déchaînés", délivrés, osant prendre enfin conscience de nos désirs, et osant les réaliser. Plus d'obscurité! Nous allons tous habiter la "maison de verre"; nous nous verrons tels que nous sommes, tels pourront nous voir qui voudront. (1964, p. 14)

A casa de vidro a que se refere Nadeau é aquela que, em *Nadja*, André Breton afirma habitar; moradia na qual, em busca da autenticidade plena, o homem exibe-se verdadeiramente aos olhares de outrem, sem dissimular uma autoimagem:

> Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. (BRETON, 1964, p. 18-19, grifo do autor)

Walter Benjamin identifica um caráter revolucionário no motivo da casa de vidro, cuja transparência se opõe aos valores pequeno-burgueses da privacidade e da discrição, associados à uma visão individualista da existência, da qual os surrealistas buscam afastar-se:

> Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário. A discrição no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num oportunismo de pequeno-burgueses arrivistas. (2012, p. 24)

Tal metáfora reaparece no conto *Le Diamant* de Mandiargues, em que a protagonista Sarah perde a virgindade no interior de um diamante, exposta aos olhares em razão da transparência do objeto, tema que simboliza a urgência de exibição do verdadeiro "eu", destituído de máscaras sociais. A isto se acresce a própria configuração miniaturizada da personagem, que permite a ela uma percepção microscópica de seres e objetos, que revelam realidades ocultas.

Sobre o futuro surrealista, Aragon prevê: "Les jeunes gens s'adonneront éperdument à ce jeu sérieux et stérile. Il dénaturera leur vie. Les Facultés seront désertes. On fermera les laboratoires. Il n'y aura plus d'armée possible, plus de famille, plus de métiers." (1926, p. 81). Nesse utópico contexto pós-civilizacional, o homem fabricado pelas convenções sociais cederia lugar à emergência do animal humano. Destituído de sua máscara civilizacional, o homem poderia vivenciar plenamente as sensações que se originam de sua estadia no mundo, e se reconectaria ao erotismo, ao riso e à arte, praticada sem o intermédio de regras e tendências. Tais ideais assemelham-se às reflexões de Kojève sobre o aniquilamento do

homem e o estatuto que assumiria em um mundo pós-histórico, nova posição que, segundo ele, levaria ao fim das guerras:

> Se o homem volta a ser um animal, toda a sua arte, amor e jogos também voltam a ser puramente naturais. Logo, é necessário admitir que, após o fim da história, os homens construirão seus edifícios e suas obras de arte como os pássaros constroem seus ninhos e as aranhas tecem suas teias, executarão concertos musicais a exemplo das rãs e das cigarras, brincarão como brincam os filhotes de animais e se entregarão ao amor como fazem os animais adultos. (KOJÈVE, 2002, p. 410)

Neste sentido, e voltando à questão do panorama histórico das guerras que impulsou os ideais surrealistas, chama a atenção o fato de que a literatura do movimento aspirou à composição de figuras de ficção ahistóricas, introduzidas em universos ficcionais oníricos, desprovidos de temporalidade. De modo geral, a gama variada de propostas estéticas surgidas no cenário literário francês da primeira metade do século XX possui um aspecto em comum: a tendência à refutação da referencialidade histórica, atitude ligada "ao sentimento agudo de ausência de sentido, de loucura da História, cujo fracasso de 40, a ocupação e a descoberta das realidades dos campos nazistas davam muitos exemplos."[32] (TONNET-LACROIX, 2003, p. 55).

Tal aspecto difere profundamente da concepção estética que orienta a escrita de Sylvie Germain. Na obra de Mandiargues, constata-se uma dissolução da figura humana a partir da desarticulação da condição histórica dos personagens e dos interditos sociais que organizam sua existência, o que ocorre graças à superação da imobilidade da forma corpórea. Diferentemente, nas narrativas de Sylvie Germain, a desumanização da figura humana realiza-se pela elaboração de figuras ficcionais cujas corporeidades mutáveis introjetam os eventos históricos ocorridos no Ocidente. Tais imagens do corpo vinculam-se ao motivo das guerras em graus diversos: por um lado, expressam, em uma dimensão individual, as cisões internas provocadas pelos traumas de guerra; por outro, reverberam, em um nível supraindividual, a condição trágica da memória histórica coletiva. A partir de tal iconografia de corpos transfigurados, indaga-se o lugar do homem na história diante da realidade das guerras, reflexão condensada na seguinte questão, registrada pelo personagem Augustin em seu diário: "Que devient-on quand on a tué des hommes?" (GERMAIN, 1985, p. 152).

3.2 **Configurações grotescas do corpo**

[32] [...] au sentiment aigu du non-sens, de la folie de l'Histoire, dont la défaite de 40, l'Occupation, la découverte des réalités des camps nazis donnaient maints exemples.

Nas obras que compõem nosso *corpus* ficcional, a dimensão corpórea dos personagens torna-se objeto de diversas alterações: metamorfoses, hibridismos, assim como reações fisiológicas insólitas das mais variadas. Tal figuração, própria à estética do grotesco, não atribui ao corpo a função de representar fisicamente os personagens, mas a de encenar, através de reações corpóreas simbólicas, as veredas obscuras da subjetividade, assim como os vínculos e parentescos entre o homem e os fenômenos naturais, sociais e históricos que compõem o mundo, conduzindo o olhar do leitor em direção a uma dissolução das fronteiras do corpo individual. Examinemos o conceito de grotesco, de modo a notar tais especificidades.

Um dos primeiros autores a adotar o conceito de grotesco como categoria estética foi Victor Hugo, no prefácio de sua peça *Cromwell*, datado de 1827. No texto em questão, o autor não restringe a noção de grotesco à prática artística, mas a concebe como um novo princípio, projetado pelo espírito moderno, que imprime seu caráter nos terrenos da moralidade, da legislação, da religião, assim como no âmbito da poesia.

Victor Hugo afirma que a apreciação inédita que a era moderna confere ao fenômeno do grotesco é um efeito do aparecimento do Cristianismo, responsável pela dissolução do materialismo da teogonia antiga. De acordo com ele, enquanto a crença dos antigos "donne forme et visage à tout, même aux essences, même aux intelligences. Tout chez elle est visible, palpable, charnel" (HUGO, 1882, p. 5), a espiritualidade cristã dividiu o espírito do corpo, demonstrando ao homem a duplicidade que o compõe: "Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré" (HUGO, 1882, p. 9). O Cristianismo inaugurou a percepção de que a criação divina é composta pela interseção entre o belo e o feio, o sublime e o grotesco, a animalidade e a inteligência, facetas contrastantes cuja união revela a beleza em sua verdadeira essência.

Segundo Hugo, a nova religião permitiu contemplar as duas faces da criação divina, fato que deu origem a uma nova poesia, na qual o sublime une-se ao grotesco, criando imagens que se configuram pela junção harmoniosa dos elementos opostos presentes na natureza. Essa união constitui a riqueza e a originalidade da literatura romântica. Diferentemente da literatura clássica,

> la muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. (HUGO, 1882, p. 6)

Contrapondo-se ao gosto clássico e à sua concepção do belo, o autor atribuiu um papel essencial ao grotesco em âmbito artístico. Desafiando as convenções estéticas do classicismo,

Hugo enalteceu a força poética do disforme, do feio, do aberrante e do bufônico – facetas do grotesco cuja inclusão na obra de arte elevaria o patamar do belo, desvinculando-o de sua monotonia clássica. A função do elemento grotesco na arte consistiria no fato de ser o ponto de contraste que intensifica o sublime. O grotesco não existe por si só, como forma externa, mas como componente de uma estrutura, na qual se une ao sublime de modo a direcionar o olhar do espectador para um belo mais puro. Neste sentido, o grotesco opera como

> un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. [...] le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique. (HUGO, 1882, p. 7)

Baseando-se no entendimento cristão sobre a constituição dupla do homem, Victor Hugo afirmou que os princípios opostos inerentes à vida se expressam na poesia sob a forma do sublime e do grotesco: este representando os aspectos terrenos e corpóreos da *bête humaine*, aquele as qualidades relacionadas à alma. O autor sustentou a primordialidade do grotesco na arte moderna, argumentando que o homem só é genuinamente apreciado pela poesia na medida em que suas representações ilustrem não apenas suas qualidades espirituais, como também suas facetas sombrias e bestiais. Posicionando-se contrariamente ao classicismo francês que ainda dominava o panorama artístico, e no qual os personagens eram figurados como "types abstraits d'une idée purement métaphysique" (HUGO, 1882, p. 18), Victor Hugo buscou representar a figura de Oliver Cromwell apreciando os aspectos opostos de sua personalidade. Interessado em representar "le Cromwell double" (HUGO, 1882, p. 17), Hugo pretendeu configurar uma imagem multifacetada de tal figura histórica que, para além de sua importância como líder político e militar, explicitasse que "c'était un être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de beaucoup de bien; plein de génie et de petitesse" (HUGO, 1882, p. 17).

A defesa que Victor Hugo faz do grotesco na arte repousa na ampliação dos efeitos sensíveis proporcionada pela vinculação de elementos contrastantes e pela harmonização de dualidades. A inclusão do disforme, do horrífico, do aberrante na obra de arte dota o espectador de uma nova sensibilidade, ao posicioná-lo sob um ângulo no qual possa contemplar as facetas contraditórias que caracterizam o humano, caminho que permite uma verdadeira apreciação do sublime. Embora estejamos distantes da problematização surrealista da figura humana, notam-se pontos de contato significativos, visto que as imagens surrealistas carregam uma noção de dualidade – ou melhor, de quebra da unidade da personalidade –, que desafia a posição hegemônica cartesianamente atribuída à razão, posicionando o sujeito diante de um espelho no qual mira sua própria bestialidade.

Observam-se também, na argumentação de Victor Hugo, indícios que aproximam o conceito de grotesco do postulado de unificação de elementos heterogêneos que orienta a composição imagética nas obras dos dois autores que estamos examinando. Nelas, as imagens do corpo também são perpassadas pela conjugação grotesca de aspectos inconciliáveis – o real mescla-se ao onírico, o natural ao sobrenatural, o humano ao animal, etc. Um exemplo de tal característica na obra de Sylvie Germain é o personagem Deux-Frères em *Le Livre des Nuits*. O homem, que adquire proporções físicas gigantescas ao incorporar o irmão falecido, situa-se na posição intermediária entre passado e presente, vida e morte. Tal fato é perceptível em seu "regard double [...], mi-diurne mi-nocturne, mi-vif mi-mort" (GERMAIN, 1985, p. 170), que reflete imagens dos soldados mortos na 1ª Guerra Mundial. Essa mescla entre dimensões distintas também se manifesta na obra de Mandiargues, a partir do apagamento das fronteiras entre sonho e vigília, o que pode ser sintetizado pela seguinte passagem, extraída do conto *Le nu parmi les cercueils*:

> toi qui penses que je suis un reflet fugitivement apparu dans ta rêverie pendant la torpeur qui suit un bon repas, es-tu sûr qu'il en va différemment de toi-même, et que chacune de vos aventures ou de vos vies entières, rêveur, lecteur, auteur, est autre chose qu'un moment infime dans la rêverie d'un ivrogne démesuré vautré sur ses nuages, ou qu'une crispation chatouilleuse au fond de l'infinie matrice d'où sortit, peut-être, l'univers? (MANDIARGUES, 1959, p. 139)

A partir de tal fusão de elementos antinômicos, o corpo passa a comportar significações em âmbito narrativo, atuando como instância mediadora entre os personagens e seu universo, fato que analisaremos detalhadamente adiante.

A estética do grotesco "atravessa de fato tempos diversos, à maneira de uma constante supratemporal" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 19). Nos primeiros decênios do século XX, ela é ressignificada pelo surrealismo, em seu grito de revolta contra os valores morais e sexuais e a lógica da produtividade que condicionam as atitudes do sujeito na esfera social. A arte surrealista incorporou diversas formas do grotesco – as deformações e hibridizações, a associação incongruente de elementos díspares, o rebaixamento da figura humana e sua aproximação com o animalesco – aliando tais motivos aos princípios teóricos da psicanálise freudiana. Nesse sentido, a *bête humaine* à qual Victor Hugo se referia é revestida pela simbologia sexual dos sonhos, e pelo Eros, que governa as pulsões e direciona as corporalidades. O emprego de tais recursos também é um traço preponderante dos romances de Sylvie Germain que, assim como no caso das produções surrealistas, encontram-se imbuídos de conotações psicanalíticas: as deformidades dos personagens e as reações fisiológicas que os acometem estão diretamente relacionadas às rupturas psíquicas provocadas pela traumaticidade das experiências de guerra.

A fim de verificarmos a repercussão de procedimentos e motivos grotescos em tal iconografia de corpos transfigurados, é pertinente orientarmo-nos pelas veredas teóricas inauguradas pelo inovador e detalhado estudo do grotesco realizado por Wolfgang Kayser (2009). Dedicando-se ao exame pormenorizado do fenômeno, desde a arte ornamental renascentista até a literatura, dramaturgia e artes plásticas do século XX, o autor fornece-nos um amplo panorama, que inclui os diferentes usos do conceito ao longo dos séculos, assim como os principais aspectos temáticos e formais que caracterizam seu fazer artístico.

De acordo com o autor, ao surgir como fenômeno artístico de grande expressão no período renascentista, o grotesco designou uma arte ornamental que produzia no observador um efeito simultaneamente lúdico e angustiante, na medida em que fabricava imagens multiformes, que desmantelavam a "clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas" (KAYSER, 2009, p. 20). Através da distorção das proporções naturais de seres e objetos e da transição da forma humana para a de animais e plantas, o grotesco fornecia imagens insólitas formadas por elementos familiares ao observador, fabricando versões distorcidas da realidade. Tais procedimentos foram incorporados e reatualizados ao longo dos séculos seguintes, em consonância com o aparecimento de novas concepções estéticas, tendo um papel essencial no romantismo, assim como nas artes vanguardistas.

Em um capítulo dedicado ao movimento surrealista, Kayser assinala que os vanguardistas "desejavam investigar um mundo novo, que não lhes parecia nem horrível nem sinistro, porém 'maravilhoso'" (2009, p. 140). De acordo com o teórico, ainda que os escritos programáticos do surrealismo tenham incluído nomes importantes do romantismo no patamar de seus precursores, não se reportaram ao conceito de grotesco, fundamental para a teoria romântica, mas postularam exclusivamente o teor maravilhoso e onírico das formas surreais. No entanto, a reticência surrealista em empregar conceitos que não estivessem diretamente relacionados à transposição poética de visões oníricas não minimiza o fato de que a iconografia surrealista se apoiou em conteúdos e técnicas indissociáveis da estética grotesca. A intenção de estabelecer analogias entre elementos dessemelhantes, que comunicassem o inconsciente, vincula-se diretamente aos desvios formais e às analogias inusitadas do fenômeno do grotesco. Como observa Kayser, o grotesco "torna sempre a reapresentar-se no tocante às obras dos surrealistas e, de modo irrecusável, às de determinado grupo, ao qual pertenciam, por exemplo, De Chirico, Max Ernst, Tanguy, Salvador Dali, Zimmermann e outros." (2009, p. 141).

Em tal grupo, podemos incluir o nome de André Pieyre de Mandiargues, autor que elevou a um novo patamar os recursos grotescos de alteração das formas humanas em sua literatura. Avesso às formas cristalizadas, o autor incorporou diversos procedimentos de elaboração imagética provenientes da estética grotesca, notadamente no que diz respeito às representações do corpo. O princípio de mutabilidade que orienta as corporalidades surreais manifesta o desígnio de romper artisticamente o sistema de rígidas fronteiras que separa a fisionomia humana da materialidade dos animais, vegetais e objetos. A metamorfose instaura a transitoriedade e reversibilidade das formas, sugerindo um universo atravessado pela mistura de domínios distintos. Como veremos melhor adiante, as técnicas grotescas de composição imagética atualizadas pelo movimento surrealista também estão profundamente enraizadas na poética de Sylvie Germain.

Formulando uma outra concepção da estética do grotesco, Mikhail Bakhtin realizou um estudo aprofundado sobre o sistema de imagens grotescas na obra de François Rabelais. Suas teorizações proporcionam uma compreensão mais abrangente sobre os métodos de composição das imagens do corpo e o rico simbolismo de suas formas na obra dos autores que estamos examinando. Ao investigar a cultura cômica e carnavalesca que deu origem à imagética corporal e material grotesca presente na obra rabelaisiana, Bakhtin fornece-nos uma ampla exposição das múltiplas conotações atribuídas à imagem literária do corpo na tradição popular medieval e renascentista, ressaltando também a ressignificação de seus aspectos nas manifestações literárias dos séculos seguintes. O teórico sustenta que as formas grotescas populares encarnavam uma concepção de mundo utópica que, ao decretar o caráter relativo das verdades instituídas, proclamava, de modo festivo e alegre, a inesgotável possibilidade de renovação do mundo e dos parâmetros que regem a existência. A partir "da transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 1987, p. 17), o realismo grotesco visou libertar o homem das falsas verdades unilaterais e das supostas necessidades humanas, elaboradas pelos ideais dominantes, e promover um novo olhar, que derrubaria a imutabilidade das significações sociais.

Tanto na obra de Sylvie Germain quanto na de André Pieyre de Mandiargues, observa-se o emprego da técnica figurativa de rebaixamento, típica da estética grotesca, na qual ideais abstratos e expressões subjetivas são deslocados para o âmbito da materialidade dos corpos. No caso de Sylvie Germain, por exemplo, a realidade física dos personagens converte-se em uma fisiologia transitória, que substancializa o sofrimento, o trauma, o luto e a memória familiar conflituosa, viabilizando o testemunho de experiências indescritíveis. É o

que deixa entrever a autora no trecho seguinte, no qual faz alusão às conexões entre corpo e linguagem que caracterizam suas figuras de ficção: “Le don d’une peau couleur de feuille où naître à une vie d’encre, le don d’une chair de mots, d’un sang verbal.” (GERMAIN, 2004, p. 15).

A significação corpórea que orienta a poética germainiana se aproxima do intento surrealista de estabelecer um novo uso da linguagem que, distanciando-se de sua função referencial, empregue-a poeticamente, a fim de conceber imagens que simbolizem os pensamentos inconscientes. Tal tendência corresponde a um traço preponderante da imagética mandiarguiana, na qual o princípio do prazer concretiza-se no corpo, de modo que este, emancipando-se de sua dinâmica utilitária, metamorfoseia-se, impulsionado pelos desejos.

Fornecendo uma visão genealógica do fenômeno do grotesco na arte literária, Bakhtin observa que o sentido universal, popular e festivo que impregnava as imagens grotescas medievais e renascentistas se empobreceu no cenário literário romântico, visto que suas produções incorporaram elementos grotescos a fim de fabricar um universo ficcional temível e alheio ao humano. Segundo o teórico russo (1987, p. 35-36), os motivos grotescos foram revestidos de uma feição sombria, o que os distanciou consideravelmente do sentido positivo e regenerador que possuíam originalmente: o diabo alegre dos tempos medievais converte-se em expressão melancólica e trágica; as máscaras perdem seu teor de alegre transformação, passando a simbolizar a dissimulação; o riso torna-se irônico e maligno; e a loucura manifesta o isolamento do indivíduo.

Apesar de tais ressignificações, Bakhtin destaca que o grotesco romântico conservou em seu âmago o caráter essencialmente radical e renovador do grotesco, sobretudo a perspectiva utópica de renovação do mundo. Para além da elaboração de um mundo terrífico, a literatura romântica tematizou a expectativa de transformação da realidade: “o grotesco, inclusive o romântico, oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura da vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente.” (BAKHTIN, 1987, p. 42). Por sua vez, o grotesco moderno – no qual inclui-se o surrealismo – retomou as tradições do grotesco romântico. Na poética surrealista, a destruição da figura humana enuncia poeticamente a oportunidade de um novo posicionamento do homem no mundo. Neste sentido, o surrealismo ecoou, em sua imagética metamórfica do homem, o caráter utópico do grotesco, segundo o qual “o homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar em seguida." (BAKHTIN, 1987, p. 42).

O estudo de Bakhtin evidencia que a manipulação literária do corpo não é uma tendência surgida por ocasião das inovações estéticas defendidas pelos movimentos vanguardistas, mas é herdeira de um extenso legado figurativo. O que nos interessa aqui é constatar como os valores simbólicos atrelados às imagens corporais nas obras dos dois autores aqui analisados apresentam afinidades significativas com os aspectos do grotesco levantados por Bakhtin. Ao levarmos em conta a relação indissolúvel entre as corporeidades metamórficas aqui tratadas e os variados aspectos do universo multifacetado no qual se encontram inseridos, notaremos reminiscências das significações que foram associadas ao corpo pelo sistema de imagens do grotesco popular.

Na obra dos dois autores, o corpo não possui um caráter privado, mas caracteriza-se como espaço de intermediação entre homem e mundo. Estamos diante de duas propostas estéticas que, não obstante suas especificidades, apresentam como ponto de interseção a tentativa de atribuir uma nova função semântica ao corpo que, desatrelando-o da função de representar um "eu" centralizado, converte-o em matéria viva, na qual se interpenetram a natureza e a cultura, a subjetividade e a realidade, o homem e o cosmos. Essa tendência está em conformidade com os aspectos evidenciados pela teoria bakhtiniana: "em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites." (BAKHTIN, 1987, p. 23). Essa configuração aberta da imagem grotesca representou um desafio à concepção clássica do corpo, que o caracterizou como materialidade fechada e isolada, "um corpo *perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual* e expressivo" (BAKHTIN, 1987, p. 279, grifos do autor).

Nas narrativas dos dois autores, as corporeidades são compostas em consonância com a concepção grotesca do corpo, na qual a materialidade das formas é presidida pelo princípio da mutabilidade, que desorganiza o sistema de identidades e significações cristalizadas. A abertura grotesca do corpo tende a incorporá-lo a outros corpos, aos diversos reinos da natureza, assim como ao cosmos, transformando-o em um espaço universal, que reverbera fenômenos naturais e sociais. Como salienta Bakhtin, nas composições literárias grotescas, o corpo "não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos" (1987, p. 24). Tal caracterização das figuras de ficção representa um processo de desumanização, visto que dissolve a correlação

entre o corpo e a individualidade e faz convergir variados aspectos do mundo em uma mesma imagem.

A configuração grotesca do corpo expõe também sua fisionomia interna e as reações corpóreas que dela se originam, focalizando os órgãos que se escondem sob a superfície da pele, as partes baixas do corpo (ventre, órgãos genitais e orifícios) e suas excrescências e fluidos. Tais partes e processos do corpo são valorizados pela iconografica grotesca em função de sua qualidade transponível. Eles se configuram como espaços de intermediação na relação com outros corpos e com o universo, visto que neles ocorre a copulação, a gestação, o nascimento, a renovação da vida – fenômenos que conectam o corpo àquilo que lhe é exterior, o que os dota de grande potencialidade simbólica. Como salienta Bakhtin, tais espaços da dimensão física dos seres "caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas" (BAKHTIN, 1987, p. 277, grifo do autor).

Nas imagens literárias do corpo surgidas em fins do século XVI e perpetradas pelo cânon moderno, as partes do corpo e os fenômenos que o constituem possuem sentido apenas no plano individual, visto que assumem a função restrita de expressar as características particulares daquele que os porta. O declínio do amplo simbolismo do corpo dá-se em consequência de uma reorientação na composição das figuras de ficção. A figuração dos personagens passou a ser orientada por uma noção essencialista do sujeito, segundo a qual as ações dos personagens derivam de individualidades fixas e expressam exclusivamente o "eu" que as motivou. A tradição literária moderna

> trata a individualidade do individuo como algo dado, um âmago que é expresso em palavras e atos e que pode, portanto, ser usado para explicar a ação: fiz o que fiz porque sou quem sou e para explicar o que fiz ou disse você deveria olhar para o "eu" (quer consciente ou inconsciente) que minhas palavras e atos expressam. (CULLER, 1999, p. 107-108)

Sob a lógica desse novo princípio figurativo, o corpo deixa de encenar os vínculos profundos entre homem e mundo e passa a figurar apenas como representação física da individualidade dos personagens. Assumindo a função de traduzir a natureza unitária do ser, o corpo transforma-se em invólucro isolado e rigorosamente delimitado do resto do mundo, cujos acontecimentos dizem respeito apenas à vida individual. Consequentemente, o novo cânon corporal limita-se a mencionar apenas partes constitutivas da superfície do corpo, "que assumem funções caracterológicas e expressivas: cabeça, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior" (BAKHTIN, 1987, p. 281).

Em contrapartida, o modo grotesco de representação desconsidera os aspectos físicos que fornecem uma significação individual da realidade corpórea – como sua "superfície sem

falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado" (BAKHTIN, 1987, p. 278). À imagem ideal do corpo individualizado, a estética do grotesco opõe um imaginário de corpos mutáveis e inacabados, que enfatiza aspectos próprios à sua realidade vital, menosprezados pelas representações clássicas da figura humana. Dentre as facetas da vida corpórea prestigiadas pela estética do grotesco, destacam-se suas especificidades fisiológicas. A imagética grotesca salienta tudo aquilo que se situa para além da superfície do corpo: alterações fisiológicas e fluxos corporais, manifestações das pulsões sexuais, movimentos involuntários e convulsivos, corpos em fase de procriação e gestação, assim como afecções, doenças e deformidades – tecendo assim um retrato pungente da realidade carnal do homem.

3.2.1 O grotesco erótico na obra de André Pieyre de Mandiargues

A figuração grotesca é perceptível na obra de André Pieyre de Mandiargues, na qual o corpo dos personagens sofre, através da metamorfose, um processo de abertura rumo ao estágio culminante de fusão erótica. Em seus contos, o autor concebeu figuras ficcionais cujas especificidades corpóreas não exprimem individualidades fixas e isoladas, mas suprimem a distância entre o homem e os animais, fundindo-os em composições híbridas ou tematizando as necessidades instintuais que os equiparam.

Em *Clorinde*, por exemplo, temos o relato de um homem que encontra fortuitamente, no interior de uma floresta isolada, uma mulher de proporções minúsculas, fato que dá início a um processo de desumanização, no qual o princípio de realidade regulador da vida civilizacional é solapado pelo princípio do prazer, sob o domínio do qual o homem se vê tomado por um furor sexual animalesco. Após desnudar violentamente a mulher, o homem se agita de modo bestial, atormentado pela urgência de satisfazer-se sexualmente, o que acaba por realizar na terra úmida da floresta. Na cena em questão, não há qualquer representação de uma subjetividade individual, mas apenas a manifestação física da potência sexual; o corpo é representado em um estado de relação pulsional com o mundo.

Enquanto *Clorinde* fornece um retrato da sexualidade primitiva do homem e da violência que lhe é inerente, as imagens insólitas do corpo presentes em outros contos do autor tematizam a atividade sexual sob um viés mais complexo, não apenas como mera satisfação de necessidades pulsionais, mas como uma atividade erótica, mediante a qual a

interioridade do sujeito franqueia os limites do corpo individual e passa a comunicar-se genuinamente com o mundo. Em *Le Diamant*, por exemplo, destaca-se a corporalidade grotesca de um ser híbrido: nele, conserva-se da figura humana apenas as partes baixas, enquanto a cabeça (associada à racionalidade) torna-se leonina. A dimensão física do personagem não o provê de qualidades associadas à individualidade; pelo contrário, constata-se uma abertura grotesca do corpo, que o mescla a elementos pertencentes a outra espécie – trata-se de uma imagem bicorporal que desconstrói o confinamento da forma humana, unindo-a a outros seres do mundo, o que viabiliza o livre acesso ao prazer. É com este ser híbrido que a protagonista Sarah perde a virgindade. Descrita como uma mulher de natureza fria, Sarah une-se ao homem de natureza solar, fato narrado como uma fusão de seres opostos. A partir da experiência sexual, a personagem descola-se de sua vivência puramente individual.

Em *L'homme du parc Monceau*, temos uma imagética do corpo que expõe completamente a fisionomia interna do protagonista, não apenas exibindo seus órgãos, como fundindo-os à aparência externa do personagem. A elasticidade de seu corpo, levada ao extremo, torna-o transparente, de modo que suas feições se mesclam ao coração, pulmões, etc. O mesmo pode ser observado no corpo das mulheres minúsculas presentes no conto *Les Pierreuses*, cuja "peau avait la couleur des groseilles mûres, avec une transparence qui laissait voir un peu du squelette" (MANDIARGUES, 1959, p. 60). A respeito desse gênero de construções imagéticas, Bakhtin sublinha a tendência grotesca à fusão entre interior e exterior do corpo: "Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem." (1987, p. 278). Em consonância com a lógica surrealista de elaboração imagética, Mandiargues concebe uma corporeidade na qual as fronteiras entre interior e exterior dissolvem-se, e cujas infinitas possibilidades de recombinação simbolizam a superação das limitações do corpo fechado e individualizado.

A qualidade elástica do protagonista de *L'homme du parc Monceau* promove também um apagamento dos limites entre seu corpo e os objetos e seres que ambientam o universo ficcional. Em uma passagem do conto, por exemplo, o personagem funde-se à matéria inorgânica das estátuas. Na cena final do conto, o protagonista, frente a frente com um gigantesco felino, dirige-se misteriosamente ao seu encontro e deixa-se enlaçar:

> L'homme nu vacille, chancelle de tous côtés, et l'on ne sait trop quels invisibles ressorts le font aller quand même pour le jeter à la fin entre les pattes du Chat Mammon, lequel, dans le centre de la pièce, trône comme un colossal amas de poil doré, montagne ronronnante et chaude qui se referme sur l'homme avec un bruit de piège. (MANDIARGUES, 1946, p. 141)

Após o enlaçamento, o homem tem sua pele maleável penetrada pelas garras afiadas do animal, o que o deleita até que perde a consciência. Com tais imagens do corpo, o conto figura a atividade erótica como uma violação do estado individual do sujeito, sucedida pela conquista de uma nova condição, no qual o corpo abre-se para os fenômenos exteriores e renova suas formas na fusão sexual que estabelece com outros corpos e objetos.

Nos contos de Mandiargues, os corpos estão em estado perpétuo de deslocamento anatômico, em busca do objeto que lhes propiciará a realização sexual. Contudo, tal trajeto erótico direciona os personagens ao instante da realização pulsional apenas na medida em que promove a dissolução das identidades individuais. No universo mandiarguiano, o ato sexual corresponde ao aniquilamento do corpo fechado, cujas fronteiras são violadas rumo à união dos amantes. Contos como *Le Diamant*, *Le Pain Rouge* e *L'homme du parc Monceau* descrevem o trajeto erótico de personagens como uma passagem violenta da individualidade do corpo para uma fusão de corporeidades heterogêneas. Em todos os casos, a plenitude do ato amoroso se situa na esfera da violência animal.

Em *Le sang de l'agneau*, também se narra um processo de dissolução identitária; contudo, tal fato não decorre da união amorosa dos corpos, como vimos nos contos supracitados, mas é consequência da violência sexual sofrida pela protagonista. Ao longo do conto, o autor faz menção a odores, fluidos e dejetos corporais animais e humanos (urina, excrementos, suor), assim como à intensa comichão que acomete a personagem em suas partes íntimas, invadidas pelas pulgas no interior do matadouro infesto no qual fora violentada: "ce bas fourmillement de vermine, allié à l'odeur de musc et au contact répugnant de la laine ointe, la met en si grand désordre qu'elle ne peut se tenir d'uriner sur la toison chaude qui remue au centre de sa personne." (MANDIARGUES, 1946, p. 66-67). O enfoque conferido a tais aspectos da vida corporal visa expor o processo de dissociação interna da protagonista que, após ser violada, desvencilha-se de suas qualidades individuais e animaliza-se, movimento de desumanização que coincide com o fim da infância. Como afirma a própria personagem, "Je suis un petit agneau ensanglanté." (MANDIARGUES, 1946, p. 87). Após sofrer uma completa degradação física, a protagonista volta para casa e entra no quarto dos pais enquanto dormem, carregando a faca que pertencia ao homem que a violara: "Marceline comme une larve mauvaise épiant le repos de ses parents; et elle s'avança encore un peu, et elle vit briller dans sa main le couteau" (MANDIARGUES, 1946, p. 85). Empregando a violência da qual fora vítima como instrumento de superação do superego, a personagem destrói as figuras parentais repressoras e desvia-se do percurso socialmente previsto, de modo a reinventar a vida sob seus próprios termos.

Ao tematizar a violência sexual e as pulsões destrutivas, o autor associa, de modo paradoxal, a opressão do corpo à renovação da vida, aspecto que remete à acepção bakhtiniana do grotesco enquanto fenômeno ambivalente, simultaneamente destrutivo e renovador. Há, obviamente, uma modernização dos motivos grotescos, encenados não mais em consonância com o teor positivo conferido às imagens metamórficas do corpo pelo grotesco popular. O conto em questão narra, de maneira visceral, o sofrimento indízel de uma personagem que sofre uma violência sexual, fato que provoca uma ruptura decisiva em sua vida. Contudo, o trauma provocado pela violência dá início a um processo de emancipação da personagem; o corpo sacrificado pela figura masculina violadora volta-se contra todos, de modo soberano.

Nos contos citados acima, observa-se, de maneiras variadas, a tematização do ato sexual como evento desencadeador de uma ruptura da unidade identitária, processo violento que pode levar ao término da própria existência. Tal motivo dialoga intimamente com a concepção batailliana de erotismo, na qual o coito figura como um processo de despossessão de si. Em *L'Érotisme*, Bataille refere-se à atividade sexual como "une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant ensemble au même point de dissolution. Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire de jeu" (BATAILLE, 1957b, p. 24).

No início de sua reflexão, Bataille estabelece uma diferença fundamental entre a reprodução e o erotismo, atentando para a independência da atividade erótica com relação à finalidade da procriação. Contudo, o autor assinala que, não obstante a distância que separa os dois processos, "le sens fondamental de la reproduction n'en est pas moins la clé de l'érotisme" (BATAILLE, 1957b, p. 18). Tomando como base esse ponto de partida, o autor afirma que "vous et moi existons *au dedans*" (BATAILLE, 1957b, p. 21) e volta-se à realidade biológica e interior da vida, sublinhando as fusões entre seres ínfimos que ocorrem durante o processo reprodutivo. De acordo com ele, o espermatozóide e o óvulo suprimem sua condição de seres descontínuos e combinam-se durante a concepção, originando assim um estágio de continuidade que leva ao surgimento de novos seres descontínuos:

> une continuité s'établit entre eux pour former un nouvel être, à partir de la mort, de la disparition des êtres séparés. Le nouvel être est lui-même discontinu, mais il porte en lui le passage à la continuité, la fusion, mortelle pour chacun d'eux, des deux êtres distincts. (BATAILLE, 1957b, p. 20)

A partir de tais reflexões, o autor fundamenta sua teoria sobre o erotismo nas noções de *continuité* e *discontinuité*. De acordo com ele, todo homem constitui-se como um ser

fechado, isolado em sua individualidade descontínua e, diante do abismo que o separa dos outros homens, experimenta a nostalgia da continuidade perdida, que dá origem à existência:

> Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. (BATAILLE, 1957b, p. 21-22)

A nostalgia desse estado de continuidade constitui-se como força motora da atividade erótica do homem, que se vê movido pelo desejo de romper o estado limitado de sua condição individual no contato com outros seres.

O autor confere grande importância ao *mise à nu*, considerando-o como um ato dialógico, que inaugura a ruptura identitária e a abertura erótica dos corpos: "La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au delà du repli sur soi." (BATAILLE, 1957b, p. 24). Essa significação da nudez faz-se presente nas narrativas de Mandiargues, nas quais, como já constatamos, os personagens iniciam o processo metamórfico logo após se desvencilharem completamente de suas vestimentas – objetos que correspondem à constituição individual e isolacionista do sujeito.

Bataille sustenta que o erotismo põe em xeque as formas cristalizadas da vida social, que sustentam a homogeneidade de "un monde fondé sur la discontinuité" (BATAILLE, 1957b, p. 26): "Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées. Je le répète: de ces formes de vie sociale, régulière, qui fondent l'ordre discontinu des individualités définies que nous sommes." (BATAILLE, 1957b, p. 25). Tal concepção aproxima-se da *mise en scène* mandiarguiana do coito como ponto de ruptura das individualidades, processo que conduz à anulação da distância entre corpos de espécies distintas. Segundo Moraes, "o encontro amoroso figura, no surrealismo, como o paradigma perfeito da aproximação de duas realidades distantes: ditada unicamente pela realidade do desejo, a reunião dos enamorados representaria a superação das identidades e dos destinos individuais" (2010, p. 48). Tanto na erótica mandiarguiana quanto na batailliana, observa-se um processo de abertura do corpo que se assemelha ao modo grotesco de representação da vida corporal, no qual "as fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas" (BAKHTIN, 1987, p. 275).

Outro aspecto predominante nos contos de Mandiargues, a metamorfose dos objetos, também se vincula à lógica grotesca de composição imagética. Ao teorizar sobre o teor positivo das imagens grotescas presentes na obra de Rabelais, relacionadas à fecundidade e à

renovação da vida, Bakhtin salienta que a transformação grotesca da realidade visceral e fisiológica do homem "estende-se também às imagens da natureza e das coisas, onde se liga da mesma forma ao fundo (buracos) e às excrescências" (BAKHTIN, 1987, p. 277). O teórico ilustra tal tendência citando um episódio da obra rabelaisiana no qual lê-se que "até mesmo a sombra do campanário de uma abadia é fecunda" (BAKHTIN, 1987, p. 271). Refere-se também a outro episódio, no qual Panurge propõe construir muralhas em Paris com órgãos genitais femininos. Bakhtin destaca que tais imagens não representam um exagero caricatural com fins satíricos, como foram usualmente interpretadas pelos teóricos da literatura, mas são exemplos significativos de como o grotesco renascentista transfigurava positivamente o sentido original dos objetos, convertendo-os em imagens que simbolizavam o poder inesgotável da fertilidade.

Como tais exemplos ilustram, a estética grotesca produz uma transformação qualitativa dos objetos, que os rebaixa para o plano corporal, e assim renova os sentidos que lhes são atribuídos: "assiste-se ao rebaixamento dos objetos de uma outra ordem [...], seguido da sua renovação no plano do "baixo" material e corporal" (BAKHTIN, 1987, p. 271). O projeto surrealista de transfiguração da identidade dos objetos apresenta pontos de afinidade significativos com o rebaixamento grotesco da matéria, no qual "as imagens dos objetos liberam-se assim das amarras da lógica e da significação" (BAKHTIN, 1987, p. 327) e "ressuscitam literalmente à luz de seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção" (BAKHTIN, 1987, p. 328). De modo análogo, a concepção surrealista do objeto *dépaysé* visa aniquilar as propriedades essenciais e funcionalidades que conferem valor ao objeto, a fim de renová-lo em âmbito poético, o que "supõe a eclosão de significados completamente novos quando os objetos são deslocados de seu quadro habitual" (MORAES, 2010, p. 48).

A exemplo do que ocorre na estética do grotesco, a alegação surrealista do "devir ininterrupto de todo objeto" (MORAES, 2010, p. 47) supõe uma renovação simbólica ligada ao "baixo" corporal e a motivos eróticos. Um exemplo de grande relevância diz respeito à interpretação surrealista da célebre frase extraída de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont: "Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine a coudre et d'un parapluie" (LAUTRÉAMONT, 1980, p. 743). Tal enunciado, que inspirou profundamente o princípio combinatório que deu origem às imagens surrealistas, foi interpretado pelos artistas do movimento sob o prisma da sexualidade. De acordo com Breton, a frase "diz respeito ao fato do guarda-chuva só poder, neste caso, representar o homem, e a máquina de costura, a

mulher [...] e a mesa de dissecação, a cama, ela própria equivalente geral da vida e da morte." (BRETON *apud* MORAES, 2010, p. 48).

O que nos interessa com tal exemplo é notar mais do que apenas a relevância do objeto surrealista como símbolo do encontro amoroso e do acaso objetivo; trata-se de constatar a proeminência, no âmbito das concepções surrealistas, da tendência grotesca de renovação e transferência de objetos para o âmbito da realidade corpórea. Tal característica se faz presente na proposta estética de Mandiargues. Na obra do autor, a dissolução da imutabilidade e do acabamento da matéria, princípio base da composição de suas imagens grotescas do corpo, atinge também a ordem dos objetos e dos componentes inorgânicos da natureza (como as pedras em *Le Diamant* e *Les Pierreuses*), cuja funcionalidade ou identidade primária encontram-se abolidas. Tais objetos sofrem um processo de metamorfose grotesca, que os provê de uma interioridade tão profunda quanto aquela exibida pelo corpo dos personagens, procedimento que dota tais elementos de um caráter simbólico profundamente sexual.

Em *Le Diamant*, por exemplo, observa-se uma mudança no sentido atribuído ao objeto, visto que, usualmente associado à fortuna, o diamante é deslocado para a esfera do erotismo. A mudança no estatuto do objeto deixa-se entrever antes mesmo da metamorfose de Sarah, no modo como a personagem o contempla, atribuindo-lhe uma essência viva:

> Elle pensa encore que c'était 'la perfection même', une chose non pas morte mais vivante, ou du moins animée (du fait de telle perfection), et elle en vint à se demander où était réellement l'objet et où était le juge ou le témoin, dans cette confrontation matinale entre une fille nue et une si rare pierre. (MANDIARGUES, 1959, p. 165)

Posteriormente, a personagem adentra o diamante, que se torna espaço do encontro sexual, "ce qu'elle nommait sa pierre nuptiale" (MANDIARGUES, 1959, p. 186).

O mesmo ocorre em *Le Pain Rouge*, no qual "un morceau de pain à demi dévoré" (MANDIARGUES, 1951, p. 88), deixado na gaveta do quarto de hotel, adquire uma coloração avermelhada e fosforescente: "il avait subi dans sa matière la plus curieuse et la plus inattendue des transformations: il brillait maintenant d'un éclat presque aussi vif que du charbon ardent" (MANDIARGUES, 1951, p. 88). O processo insólito de decomposição do alimento chama a atenção do protagonista, que passa a examinar o objeto luminoso, quando é picado por um inseto. Logo em seguida, o homem adquire proporções minúsculas e adentra o objeto, onde percorre "des cavités innombrables, ouvertes dans la paroi comme des nids d'oiseaux" (MANDIARGUES, 1951, p. 95), até chegar em uma caverna de grandes proporções, composta por "plusieurs bouches et de multiples alvéoles diversement taillées et fort inégalement réparties du haut en bas de la caverne" (MANDIARGUES, 1951, p. 95).

Como podemos notar, o pão corporifica-se, transformando-se em uma espacialidade profunda e repleta de orifícios, imagem análoga à fisionomia interna de um ser vivo.

Em sua análise sobre a obra de Rabelais, Bakhtin (1987, p. 329) faz alusão também a alimentos deslocados de sua função original, citando o episódio dos limpa-cus, no qual Gargantua lista uma variedade de objetos que já empregou para limpar-se, dentre eles diversos legumes, temperos e ervas medicinais. Tal episódio ilustra de modo significativo o movimento de "substituição do alto pelo baixo" (BAKHTIN, 1987, p. 329) próprio à iconografia grotesca: o alimento, destinado ao consumo através da boca, desloca sua função para o extremo inferior do corpo. No conto de Mandiargues, embora não haja referências a atos de digestão ou defecação, nota-se uma transformação análoga: o pão, alimento simbolicamente associado ao Cristianismo, converte-se em um espaço labiríntico semelhante aos orifícios do baixo corporal.

Em seus contos, Mandiargues concebe a abertura grotesca do corpo por intermédio da ressignificação dos objetos. Em contos como *Le Diamant* e *Le Pain Rouge*, o autor inaugura uma nova experiência dos objetos, ditada não mais por seu emprego utilitarista por parte de personagens limitados a suas individualidades socialmente fabricadas. As coisas que compõem o universo mandiarguiano revelam-se como especialidades insólitas, no interior das quais ocorre o encontro sexual, fusão dos corpos mediante a qual se dissipa o estatuto individual dos amantes. Neste sentido, a metamorfose dos objetos alinha-se à lógica grotesca de composição imagética.

3.2.2 O grotesco histórico na obra de Sylvie Germain

Em seu estudo dedicado ao realismo grotesco, Bakhtin salienta os motivos históricos aos quais se associam as figurações grotescas do corpo. Empreendendo uma genealogia das imagens materiais e corpóreas grotescas, – trajeto teórico no qual percorre as diversas fontes que lhes serviram de inspiração, assim como as diferentes significações que lhes foram conferidas ao longo dos séculos – o autor destaca que as formas arcaicas do grotesco apresentavam como aspecto essencial uma percepção cíclica do tempo, vinculada à noção do ciclo vital da natureza e do homem, cuja lógica de perpétua renovação justapunha os polos opostos da morte e do nascimento. Contudo, como ressalta o teórico, tal sistema de imagens grotescas do corpo – no qual inclui-se, por exemplo, o ato do coito e os fenômenos da velhice,

da fertilidade, da gravidez e do parto – amplia seu sentido original, vinculando-se não mais apenas a aspectos da realidade natural e cósmica, mas incorporando também significações relacionadas à percepção histórica do tempo e dos acontecimentos que se desenrolam no meio social:

> O sentimento do tempo e da sucessão das estações que lhes é próprio, amplia-se, aprofunda-se e abarca os fenômenos sociais e históricos; seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo. E então as imagens grotescas, com sua atitude fundamental diante da sucessão das estações, com sua ambivalência, convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento. (BAKHTIN, 1987, p. 22)

É o que podemos constatar nas obras de Sylvie Germain, nas quais os efeitos subjetivos das experiências de guerra são transpostos para a esfera da realidade corporal, concebendo uma imagética metamórfica do corpo que fornece um testemunho físico da condição histórica dos personagens. Essa característica relaciona-se profundamente com a tendência grotesca de rebaixamento e inversão da hierarquia corporal. Os pensamentos e sentimentos, usualmente associados à cabeça, rebaixam-se para a esfera "inferior" do corpo: seios, ventre, ânus.

Para que possamos compreender a finalidade do procedimento grotesco de rebaixamento figurativo no universo ficcional aqui tratado, convém refletirmos sobre sua função no âmbito da arte e do pensamento renascentistas. Como afirma Bakhtin, trata-se de

> um jogo livre e alegre com as coisas e os conceitos, mas cuja finalidade leva longe. Ele visa a dissipar a atmosfera de seriedade malsã e mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, visa a fazer que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e do seu coração (1987, p. 333)

Como observa o autor, a tendência carnavalesca ao rebaixamento para o âmbito corporal e material combinou-se à nova ciência experimental, surgida no período renascentista, o que contribuiu para uma familiarização do mundo. A inclinação material própria à cultura popular vinculou-se a uma reorientação da percepção que, suprimindo a visão hierárquica do mundo e a seriedade da cultura oficial, – que afastavam o homem do conhecimento – pretendeu tornar o mundo familiar, aproximando-o da realidade física do homem:

> A conquista familiar do mundo destruía e abolia todas as distâncias e interdições criadas pelo medo e a piedade, reaproximava o mundo do homem, do seu corpo, permitia tocar qualquer coisa, apalpá-la de todos os lados, penetrá-la nas suas profundezas, virá-la do avesso, confrontá-la com não importa qual fenômeno, por mais elevado e sagrado que fosse, analisar, estimar, medir e ajustar, tudo isso no plano único da experiência sensível e material. (BAKHTIN, 1987, p. 334)

Não cabe aqui discorrer extensamente sobre as especificidades do grotesco popular renascentista, mas entrever a finalidade subversiva de suas representações do corpo e o papel simbólico do rebaixamento como veículo de aproximação entre o homem e o mundo. Na

escrita de Sylvie Germain, o rebaixamento do referente histórico para o âmbito corpóreo também manifesta um propósito desafiador: refutar as convenções representacionais associadas ao trato objetivo do passado. A exemplo da tendência grotesca à materialização de aspectos da realidade, destinada a reduzir o distanciamento entre o homem e o mundo, Sylvie Germain ficcionaliza eventos históricos empregando estratégias de corporificação e de rebaixamento, com o intuito de apresentá-los sob um prisma diferenciado. Na contramão de uma visão essencialista do passado, que buscaria fornecer um retrato fiel e cronológico das guerras que constituíram a história do Ocidente, a autora ressignifica poeticamente a realidade histórica, buscando ilustrar, por intermédio do corpo, as experiências traumáticas dos personagens diante dos horrores perpetrados nos conflitos bélicos.

As significações históricas associadas à fisiologia grotesca são abundantes na duologia *Le Livre de Nuits* e *Nuit-d'Ambre*, textos nos quais a relação conflituosa entre os personagens e sua condição histórica é expressa por uma imagética visceral do corpo. É o que se percebe no destaque conferido a determinados fenômenos associados ao baixo corporal – tais como a menstruação, a gravidez e o trabalho de parto – assim como a referência a fluidos e excrescências (sangue menstrual, leite materno, transpiração, matéria fecal). Na figuração da dimensão física dos personagens, há uma valorização dos processos fisiológicos, nos quais o corpo figura como inacabado. Tais motivos adquirem um teor simbólico na narrativa, ao reverberar a deterioração do núcleo familiar, as mazelas das guerras e os conflitos psíquicos dos personagens.

As forças históricas que repercutem na vida dos personagens sem que possam reagir provocam profundos desarranjos nos fenômenos corpóreos naturais, como é o caso da amamentação. Anteriormente ao período das guerras, a família Péniel vive um dia a dia tranquilo à beira das águas silenciosas do rio. Quando Vitalie amamenta seu filho Théodore-Faustin, o leite materno faz-se tão abundante que escoa como lágrimas de seu rosto. Já no contexto das guerras, o seio materno, símbolo corpóreo da renovação da vida, não consegue mais satisfazer as necessidades dos recém-nascidos. É o que ocorre com Juliette, que não consegue amamentar seu filho, pois seu leite converteu-se em lama – elemento que simboliza o ambiente enlameado das trincheiras, nas quais seu companheiro Augustin havia lutado. No cenário dos campos de batalha: "terre et chair se confondaient en une unique matière, la boue." (GERMAIN, 1985, p. 153).

Em outra passagem do livro, evoca-se o sangue menstrual. O protagonista Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, que perdera grande parte de suas esposas em decorrência das guerras, decide viajar a Paris, onde conhece Ruth, uma mulher estrangeira, que se tornará o grande amor de

sua vida. Assim como no caso das personagens citadas acima, o corpo de Ruth expressa, fisiologicamente, os conflitos históricos que devastaram sua terra natal. Nascida na Áustria durante o Império Austro-Húngaro, Ruth vivencia os efeitos devastadores do Atentado em Sarajevo, que em 1914 vitimou Franz Ferdinand, herdeiro do Império, fato que serviu de estopim para o início da 1ª Guerra Mundial. No dia em que o sangue de Franz é derramado, Ruth menstrua pela primeira vez. Há um vínculo insólito entre o derramamento de sangue que dá origem ao primeiro conflito bélico mundial, e aquele que transcorre no interior da personagem:

> Tout avait commencé par une affaire de sang versé, de sang perdu. Le même jour l'empire s'était mis à trembler comme un énorme et très vieil animal blessé, – on venait de lui tirer dessus, quelque part dans le dos, au point nommé Sarajevo, – et son propre corps à elle aussi s'était mis à bouger, - quelque part dans son ventre une blessure étrange s'était ouverte, avait saigné. (GERMAIN, 1985, p. 251)

O exemplo da personagem Violette-Honorine, filha de Nuit-d'Or e Blanche, também ilustra de modo significativo o valor especial atribuído pela estética do grotesco às secreções corporais. Desde pequena, a personagem transpira pequenas gotas de sangue, fato que geralmente se desenrola em momentos de perda e luto familiar. No período da 2ª Guerra Mundial, o fenômeno insólito se acentua. No interior de um convento Carmelita, – no qual ingressara após atingir a maioridade, acompanhada por sua irmã Rose-Hélöise – Violette-Honorine é acometida por um intenso sangramento nas têmporas, acompanhado pela irrupção de visões violentas dos campos de batalha.

Desesperada com o súbito adoecimento de Violette-Honorine, Rose-Héloïse envia uma carta à família, na qual relata a grave enfermidade misteriosa que se apossara da irmã, cujo rosto sangra ininterruptamente:

> Ce ne sont plus quelques gouttes, comme autrefois, c'est vraiment comme le sang d'une blessure. Cela ruisselle sans fin, son visage est continuellement baigné de sang. [...] Ce qu'elle murmure alors est si confus que l'on comprend à peine. Ce ne sont d'ailleurs pas même des phrases, elle répète des mots, toujours les mêmes, comme "mal, Dieu, monde, ruines, cendres, agonies". Ses yeux sont devenus presque impossibles à regarder tant on y lit d'angoisse et de douleur. Elle a le regard de quelqu'un qui voit des choses effroyables, des choses qui ne peuvent ni ne doivent être vues. (GERMAIN, 1985, p. 270)

Durante todo o período da guerra, Violette-Honorine permanece prostrada, imóvel, sofrendo com as visões dos horrores dos campos de batalha. Como descreve sua irmã na carta que envia à família, "Elle a le regard de quelqu'un qui voit des choses effroyables, des choses qui ne peuvent ni ne doivent êtres vues. […] Il y a cette vision en elle qui brûle tout, et qui lui saigne sur le visage comme une plaie" (GERMAIN, 1985, p. 270).

O sangue que se esvai continuamente do corpo de Violette-Honorine não é seu, mas "s'écoulait de la blessure d'un autre corps, de la douleur d'un autre coeur." (GERMAIN,

1985, p. 189). Ele investe-se fortemente da significação atribuída pela estética do grotesco aos fluidos corporais, visto que não expressa a dor de uma experiência individual, mas representa marcas históricas de um corpo coletivo: "C'était comme si le sang de la jeune moniale sourdait de tout et de tous – crue de présent soudain embourbé de passé et violenté de futur." (GERMAIN, 1985, p. 273). Em relação íntima com a abertura grotesca da realidade corpórea, o fenômeno fisiológico que acomete a personagem ultrapassa os limites do corpo, simbolizando uma troca sensível com a condição histórica de outros corpos.

Em tal episódio, o corpo como representante físico da individualidade do sujeito cede lugar à configuração grotesca de uma corporeidade coletiva, cujos fenômenos simbolizam o sofrimento do povo como um todo. Nas palavras de Bakht*In:* "na concepção grotesca do corpo nasceu e tomou forma um novo sentimento histórico, concreto e realista, que não é a ideia abstrata dos tempos futuros, mas a sensação viva que cada ser humano tem, de fazer parte do povo imortal, criador da história" (BAKHTIN, 1987, p. 322). Por intermédio da dimensão física de Violette-Honorine, anula-se a distância entre os sobreviventes e os vitimados, de modo que cada ferimento é exposto, cada perda é anunciada. O corpo da personagem configura-se, portanto, como monumento de memória aos mortos. Com o fim da guerra, o sofrimento de Violette chega ao fim e ela morre banhada no sangue do povo vitimado.

Nos casos supracitados, a ênfase conferida a fenômenos fisiológicos resulta na configuração de corporeidades que, desassociadas da função de expressar a identidade individual das personagens, revestem-se de um caráter coletivo e testemunhal, na medida em que ultrapassam suas fronteiras de modo a transmitir a experiência de outros corpos. O leite que se transforma em lama, a menstruação que se converte em lágrimas de sangue, a transpiração que expõe o sangue das vítimas de guerra: tais imagens não representam simplesmente a dimensão subjetiva das personagens, suas dores e traumas diante dos eventos de guerra, mas fornecem um testemunho corpóreo de sofrimentos coletivos.

Como podemos constatar na escrita de Sylvie Germain, a figuração grotesca do corpo não representa a fisiologia sob um viés naturalista, mas focaliza a vida corporal atribuindo-lhe um valor simbólico, vinculando-a a outros corpos, ao todo cósmico e à memória histórica coletiva: "todas as excrescências e ramificações têm nele [no grotesco] um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal" (BAKHTIN, 1987, p. 277). A exibição de fenômenos fisiológicos variados possui uma significação simbólica complexa, na qual estabelecessem-se relações indissolúveis entre o corpo e o mundo. Basta pensarmos em Ornicar, personagem do livro *Nuit-d'Ambre*. Em suas

andanças pelas ruas de Paris, o protagonista Nuit-d'Ambre conhece esse misterioso sujeito que, sem possuir qualquer lembrança de seu passado e vendo-se impossibilitado de descobrir sua verdadeira identidade e lugar de origem, não conserva uma forma fixa, mas metamorfoseia-se em diversos animais. Além de suas sucessivas metamorfoses, Ornicar passa a vida coletando suas próprias fezes, que conserva em potes de vidro espalhados por seu apartamento, aspirando de tal maneira apoderar-se de algo que lhe seja próprio.

No âmbito das imagens de excrescências que compuseram o grotesco carnavalesco, a matéria fecal simboliza "algo de intermediário entre o corpo e a terra" (BAKHTIN, 1987, p. 293), que personifica "*a matéria, o mundo, os elementos cósmicos*, fazem deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível" (BAKHTIN, 1987, p. 293, grifo do autor). Evidentemente, no exemplo de Ornicar, o elemento fecal não é revestido de um caráter alegre e cômico, próprio ao grotesco popular, que o caracterizava como "*alegre matéria* que rebaixa e alivia, transforma *o medo em riso*" (BAKHTIN, 1987, p. 294, grifo do autor). Não obstante, podemos constatar aspectos do grotesco no episódio em questão, visto que o excremento também é tematizado como representação da integração do homem à realidade que o cerca. O dejeto fecal – caracterizado aqui como uma substância simbolicamente intermediária, que o homem produz no interior de si e que é secretada para o exterior do corpo – representa as raízes materiais do homem, sua vinculação profunda com os fenômenos naturais, sociais e históricos de seu meio. Desprovido de memória e vítima do "sentiment d'absence à soi-même et au monde" (GERMAIN, 1987, p. 224), o personagem busca alcançar, mediante o ato de coletar as próprias fezes, um caminho de pertencimento concreto ao mundo, que o conectaria ao passado e ao presente. Contudo, o esforço desesperado de Ornicar para conquistar uma identidade própria e uma posição na história dos homens não se realiza, e o personagem perde a razão irremediavelmente: "Mais tout ce caca fossile n'avait cependant pu suffire à colmater la brèche ouverte dans l'âme de celui qui ne parvenait pas à exister, de celui dont l'histoire avait rongé le corps et la mémoire." (GERMAIN, 1987, p. 228).

No livro em questão, outro episódio no qual as partes "inferiores" do corpo adquirem uma conotação significativa diz respeito à infância solitária de Nuit-d'Ambre. Após a morte do irmão mais velho, Jean-Baptiste, que desestrutura completamente a harmonia familiar, o pequeno Nuit-d'Ambre insurge-se contra o núcleo parental, em consequência do abandono afetivo do qual se vê vítima. Em determinada cena, o personagem, que se encontra sozinho no quarto que dividia com Jean-Baptiste, manifesta sua profunda revolta urinando na cama do irmão falecido, o qual passa a denominar de "Putois bleu de frère".

Em outra passagem, Nuit-d'Ambre vê-se obcecado pela ideia de que possui um olho anal, que lhe permite enxergar a realidade de modo soberano:

> Regards détournés de lui. Regards de traîtres. Eh bien qu'importe, décida Charles-Victor, il s'inventerait un regard à lui, un regard plus fort que ceux de ces trois-là avec leurs pauvres yeux de chiens crevés. – "Moi, se dit-il, je regarderai par le trou de mon cul!" Et c'est ainsi qu'il s'inventa un troisième oeil, magique et triomphant, au fond de sa culotte. (GERMAIN, 1987, p. 37)

Nuit-d'Ambre erige para si uma nova percepção do mundo, situada na região do baixo corporal. O trecho parece fazer menção à noção de "terceiro olho" presente, por exemplo, na tradição hinduísta, associada à conquista espiritual de uma percepção intuitiva, que enxerga para além da realidade empírica; contudo, nesta, o terceiro olho localiza-se na cabeça, entre as sobrancelhas, enquanto no caso aqui tratado o novo olhar do personagem situa-se no extremo oposto do corpo. Tal imagem remete a um motivo grotesco levantado por Bakht*In:* "*a substituição do rosto pelo traseiro, do alto pelo baixo. O traseiro é o 'inverso do rosto', o 'rosto às avessas'*" (1987, p. 327, grifo do autor). Em consonância com a tendência grotesca ao rebaixamento, o olhar transfere-se do âmbito elevado da cabeça e é rebaixado para a região do ânus. A referência à região anal simboliza o teor animalesco e primitivo do olhar erigido pelo personagem.

Sobre as partes do corpo valorizadas pela iconografia grotesca, Bakhtin destaca que

> Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos *arregalados* [...], pois interessa-se por tudo que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. (1987, p. 276-277, grifo do autor)

O episódio da metamorfose perceptiva de Nuit-d'Ambre remete, em certa medida, à superação da individualidade simbolizada pelo olhar grotesco arregalado, visto que a imagem germainiana do olho anal representa um processo de desintegração da percepção individual, que cede lugar a uma visão impessoal. Contudo, o olhar arregalado do grotesco popular reveste-se de um teor alegre e comunitário; trata-se de uma imagem que põe em cena o franqueamento positivo dos limites individuais e o prolongamento de um corpo que, tornando-se aberto, se integra ao mundo. Diferentemente, o olhar anal de Nuit-d'Ambre representa um processo negativo de desagregação da subjetividade. Ferido pela indiferença daqueles que deveriam amá-lo, Nuit-d'Ambre busca conter o impacto emocional da solidão que lhe fora imposta erigindo para si um novo olhar, combativo e soberano, indiferente ao passado e ao destino dos homens e livre dos filtros impostos pela socialização do sujeito. E é com esse olhar que Nuit-d'Ambre abandona sua cidade natal em direção à Paris.

Flanando pelas ruas da cidade, Nuit-d'Ambre visita estações de trem, mercados, estádios, hospitais, buscando na multidão anônima a perda completa de si: "Il lui fallait se

perdre dans toute multitude, pour mieux s'en détacher, pour mieux se ressaisir dans sa solitude farouche et orgueilleuse." (GERMAIN, 1987, p. 197-198). O terceiro olho impessoal do personagem busca penetrar implacavelmente no âmago dos seres que povoam a cidade grande, suprimindo as camadas de sua condição social a fim de avistar as profundezas bestiais e primitivas do homem: "Il lui fallait sans cesse trouver l'odeur de l'humain afin d'y traquer les relents si obscurs de l'animal tapi en chacun, – relents de la folie, de la violence, et du désir si mal contenus sous les habits des citadins." (GERMAIN, 1987, p. 198).

A partir da articulação simbólica de elementos fisiológicos, Sylvie Germain ilustra o impacto de circunstâncias traumáticas no processo de formação do *self*, fornecendo um retrato pungente dos fatores domésticos que desencadearam o conflito psíquico de Nuit-d'Ambre, cujos efeitos irão direcionar a trajetória violenta e destrutiva do personagem ao longo de sua vida adulta. Por intermédio do corpo, narra-se o processo de transformação do sofrimento em violência que se encontra na base dos atos brutais posteriormente cometidos pelo personagem. Enxergando no homem apenas "une bête à moitié détournée de son animalité première, à demi fourvoyée hors de la terre et de la boue. Une bête devenue monstrueuse pour être entrée en mutation inachevée" (GERMAIN, 1987, p. 203), Nuit-d'Ambre passa a cometer crimes hediondos, buscando munir-se de uma violência animalesca que apague os sofrimentos do passado.

Em *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre*, as angústias da guerra, do luto e da desintegração do núcleo familiar também são corporificadas no instante do parto. É o caso da personagem Noémie, esposa de Théodore-Faustin, convocado para a Guerra Franco-Prussiana. No período anterior à eclosão do conflito bélico, Noémie engravidara de seu marido por duas vezes, fato recebido com alegria pela família. Durante os períodos de gestação, seu corpo entrava em prodigiosa comunhão com a vegetação e os alimentos oriundos da natureza, exalando seus odores aprazíveis: "odeur de lierre et d'écorce que son corps déjà avait prise lorsqu'elle attendait Honoré-Firmin; quand elle était enceinte d'Herminie-Victoire sa peau avait eu un goût de seigle et de miel" (GERMAIN, 1985, p. 38). Contudo, após o início da guerra, sua terceira gravidez vê-se destituída da combinação de fragrâncias da terra; resta-lhe apenas um odor de salitre: "Elle ne dégageait aucune odeur particulière sinon un vague relent de salpêtre." (GERMAIN, 1985, p. 44).

Noémie está grávida de seu terceiro filho com Théodore-Faustin quando este é convocado para o conflito. Quando o marido retorna, ela entra em trabalho de parto. Contudo, não dá à luz uma criança, mas uma estátua de sal, que cai no chão e se rompe. Em decorrência da quebra da harmonia familiar provocada pela eclosão da guerra, ocorre uma suspensão do

ato de dar à luz. Tal fato simboliza muito mais do que simplesmente uma expressão corpórea do sofrimento individual da personagem. O corpo de Noémie configura-se como um espaço de ressonância dos sofrimentos históricos. "Tenant farouchement reclus dans son corps en arrêt son enfant à naître" (GERMAIN, 1985, p. 37), a personagem renuncia a conceber uma nova vida sob um mundo marcado pela violência dos homens.

Outro desarranjo corpóreo associado à gravidez e ao parto pode ser constatado no caso da personagem Rose-Héloise, irmã gêmea de Violette-Honorine. Tudo se inicia quando, após perder sua irmã no fim da 2ª Guerra Mundial, a personagem decide abandonar o convento carmelita e passa a lecionar em liceus e orfanatos. Em uma de suas turmas, terá como aluno um pequeno menino órfão, Yeuses Adrien, apelidado de Crève-Coeur em função de sua triste fisionomia. Afeiçoando-se à criança, Rose-Héloise a adota e decide retornar para Terre-Noire.

No período da adolescência, Yeuses é convocado para a Guerra da Argélia. Durante o conflito, o personagem testemunha os corpos mutilados de diversos companheiros, fato que o leva a experimentar um ódio cego em relação aos argelinos, vistos como inimigos. Quando um dos soldados de seu batalhão sequestra um menino argelino, para supostamente obter informações sobre os responsáveis pela morte de soldados franceses, Yeuses une-se a um grupo de soldados que passam a torturar longamente a criança, até a morte. O personagem realiza seu terrível ato de modo mecânico, enxergando o menino como "une ombre dépourvue de visage, d'humanité, de sens" (GERMAIN, 1985, p. 158). Contudo, subitamente olha o corpo supliciado e constata, em um relâmpago de lucidez, o horror do ato que cometera:

> Ce fut alors que Yeuses vit l'enfant. Car il n'était encore qu'un enfant, cet ennemi de fortune qu'ils s'étaient déniché, faute de mieux. Un pauvre de gamin de onze ans à peine, au corps imberbe, au ventre rond, au sexe grêle, pas formé. [...] La folie de la guerre portée à son comble venait de se briser, de s'effondrer, et le visage massacré, perdu, de la victime ressurgissait de la façon la plus inattendue, la plus absurde et bouleversante en cette autre intimité du corps. Au plein milieu du corps, au plus secret, au plus vulnérable du corps. D'un corps d'enfant. (GERMAIN, 1985, p. 159)

Estarrecido, Yeuses mata um dos soldados que também participara da ação e, em consequência, é enviado para casa, após ser julgado louco.

Já em Terre-Noire, Yeuses, cognominado Crève-Coeur, padece de um tormento silencioso. O homem passa os dias caminhando pela região, sem rumo e sem fôlego, atormentado pela imagem do menino que ajudara a assassinar. Sua mãe adotiva Rose-Héloise, que já possuía certa idade, e, portanto, não era mais fértil, engravida mesmo assim de seu companheiro Nicaise. A fertilidade da mulher ressurge em seu corpo de maneira insólita, como forma de oferecer uma criança a Crève-Coeur, mediante a qual ele poderia fazer as pazes com seu passado:

> Depuis longtemps déjà elle avait passé l'âge où le sang scande le rythme mystérieux du corps. [...] Il ne lui était donné d'enfanter que pour répondre à l'appel suppliant de Crève-Coeur, que pour faire revenir vers lui l'enfant de son tourment, de son chagrin, de sa folie, – et le réconcilier avec. (GERMAIN, 1987, p. 327-328)

Novamente, o processo da gravidez associa-se às experiências de guerra, atuando nesse caso não apenas como um testemunho corpóreo, mas sobretudo como um gesto materno de redenção, que visa iluminar o caminho de absolvição ao próprio filho, condenado a padecer eternamente com os efeitos da atrocidade que cometera. Por intermédio da geração de uma nova vida, Rose-Héloïse oferece um segundo nascimento ao filho adotivo: "Par cette maternité tardive c'était un peu Crève-Coeur qu'elle allait mettre au monde, remettre au monde et à la vie." (GERMAIN, 1987, p. 328).

Em tal imagem, atribui-se à fertilidade do corpo feminino a possibilidade de reintegração interna do sujeito, temática que remete à visão surrealista da mulher como figura elementar na recuperação da relação harmônica entre o homem e o mundo. Atentando para a importância que a imagética surrealista atribuiu à fecundidade do ventre feminino, Xavière Gauthier sublinha que "c'est encore parce qu'elle donne la vie qu'elle peut accomplir des miracles" (1971, p. 134), ao que fornece como exemplo um verso de Paul Éluard sobre o ventre, que nos remete à significação conferida à gravidez de Rose-Héloïse: "Son ventre me servait à unifier la vie" (ÉLUARD *apud* GAUTHIER, 1971, p. 134). Contudo, nota-se uma diferença de grau entre as duas imagens. Éluard refere-se ao ventre de modo metafórico, associando simbolicamente a fertilidade do corpo feminino à possibilidade de renovação da vida, através do amor oferecido ao homem pela mulher amada. Já na passagem extraída do romance de Sylvie Germain, a caracterização idealizante da figura feminina é transferida para o âmbito concreto da realidade corporal: o ventre não figura apenas como símbolo da faculdade apaziguadora da mulher, mas vê-se provido de uma fertilidade tardia, que concede à Rose-Héloïse o dom de mediar corporalmente o embate emocional que acomete seu filho.

Como podemos notar, no universo de Sylvie Germain, os corpos femininos vinculam-se mais estreitamente aos motivos históricos. Embora os personagens masculinos vivenciem diretamente a realidade dos campos de batalha, as personagens femininas conectam-se às experiências de guerra em um nível supra-individual, sendo caracterizadas como figuras que manifestam a relação penosa entre o homem e sua condição histórica. Tal aspecto liga-se ao fato de que os fenômenos corporais femininos (gravidez, menstruação, amamentação) sempre se movimentam do interior para o exterior do corpo, podendo ser interpretados como processos de interação entre o sujeito e o mundo, o que lhes garante uma enorme potencialidade simbólica na manifestação dos determinismos históricos que restringem as

vivências. Neste sentido, os corpos femininos na obra de Germain não se limitam à expressão figurativa das experiências individuais das personagens que os portam, mas configuram-se como imagens evocativas da experiência de outros corpos, que encarnam uma percepção histórica do mundo sob o prisma dos padecimentos sofridos pelo povo. Desta maneira, o referente extratextual é narrado a partir do estabelecimento de um vínculo íntimo entre a corporalidade feminina e os eventos que assolam o território francês na primeira metade do século XX.

Ademais, convém ressaltar que, ao transformar o corpo feminino em expressão de um sofrimento coletivo, a autora ilustra as próprias imposições sociais de gênero que organizam as experiências individuais. Em uma sociedade patriarcal, o ato de revolta constitui-se como um direito exclusivamente masculino. Enquanto o homem reage violentamente aos acontecimentos de guerra, ao ponto de, muitas vezes, transformar sua dor em fúria cega ou em violência sexual, as personagens femininas não se insurgem, mas se mantêm mudas e pacíficas, comunicando exclusivamente pelo viés do corpo a dimensão dolorosa dos eventos de guerra.

Na obra de Sylvie Germain, a mobilidade e abertura da vida corporal manifesta-se, em geral, a partir dos princípios da absorção ou da fecundação. Ao exprimir as forças históricas, o corpo movimenta-se em duas direções: interioriza e funde-se a outros corpos, como também fecunda e multiplica-se. Por um lado, temos personagens cujos corpos incorporam outros corpos (geralmente dos entes falecidos); por outro lado, temos personagens cujos corpos são focalizados em estado de procriação – como é o caso das imagens recorrentes do parto, assim como da manifestação da fertilidade masculina, expressa principalmente na figura do protagonista Nuit-d'Or, pai de dezessete filhos.

No tocante à temática grotesca da absorção, dois personagens se destacam: Deux-Frères e Baptiste, homens cuja dimensão física é composta pela bicorporalidade, aspecto que simboliza o apagamento das fronteiras entre a vida e a morte. No caso de Deux-Frères, como vimos, temos os irmãos gêmeos Augustin e Mathurin, que são enviados para a 1ª Guerra Mundial. Quando um deles falece, o outro incorpora-o fisicamente e adquire proporções gigantescas. À maneira do grotesco, o corpo transfigurado corresponde a uma alienação identitária rumo à fusão dos corpos, processo a partir do qual o personagem torna-se um ser ambivalente, simultaneamente duplo e incompleto, no interior do qual confunde-se a memória do passado à experiência do presente. Ao retornar para Terre-Noire, não é reconhecido pela família, e ao ser questionado sobre sua verdadeira identidade, o homem, que "oublia lequel des deux il était [...]" (GERMAIN, 1985, p. 166), responde simplesmente: "Je ne sais pas, je

ne veux pas savoir [...]" (GERMAIN, 1985, p. 172). A partir desse dia, todos passam a chamá-lo de Deux-Frères.

De modo análogo, Baptiste, pai de Nuit-d'Ambre, incorpora fisicamente a esposa Pauline, que se suicidara após o falecimento do filho mais velho: "Il devenait Pauline. [...] La transformation s'opérait à l'intérieur de son corps. Ses cheveux se mirent à pousser, sa peau s'affina, se fit lisse." (GERMAIN, 1987, p. 132-133). Mas, aos poucos, sua transformação no objeto amoroso perdido se converte em uma incorporação de sua própria ausência: "Mais sa métamorphose devint bientôt une étrange défiguration. De jour en jour ses muscles disparaissaient, sa chair s'effondrait, sa peau s'amollissait, comme bouillie dans du lait." (GERMAIN, 1987, p. 133). Enquanto no episódio de Deux-Frères, a abertura do corpo visa introjetar fisicamente e manter em vida a memória do irmão, o processo de abertura que acomete Baptiste se sucede em direção oposta: alienando-se enquanto sujeito individual, o homem compartilha com a esposa a experiência da morte.

Nas narrativas de Sylvie Germain, assim como nas de Mandiargues, constata-se um amplo repertório de corpos desproporcionais, no qual o homem vê-se desprovido dos aspectos que designam a anatomia humana. Tal artifício já havia sido explorado pelo pintor italiano De Chirico, cuja obra exerceu grande influência nos artistas surrealistas, não apenas no âmbito das artes plásticas, como também no da arte verbal, e cujo quadro *Le fils prodigue* foi escolhido por Sylvie Germain como capa de seu primeiro romance, *Le Livre des Nuits*. Tido como precursor do surrealismo, o pintor incorporava recursos estéticos grotescos, desafiando as leis da proporção e combinando elementos provenientes de diferentes domínios da natureza, erigindo assim uma imagética na qual a figura humana vê-se reduzida à condição de objeto disposto em um cenário amplo e desolado. Mas, enquanto "diante dos quadros de De Chirico, sente-se que a estranheza do mundo contém algo de sinistro" (KAYSER, 2009, p. 141), o processo de miniaturização entrevisto nos contos de Mandiargues impregna-se de um caráter positivo e renovador, visto que corresponde à abertura erótica do corpo, que passa a existir em completa sintonia com o mundo, sem prerrogativas sociais que possam afastá-lo do verdadeiro caminho da existência.

No universo ficcional de *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre*, a ruptura grotesca das proporções naturais do corpo reveste-se de significações em geral alheias ao teor positivo que recobre a galeria mandiarguiana de corpos grotescos. Enquanto na obra de Mandiargues, o corpo miniaturizado constitui-se como um veículo de intermediação, que viabiliza ao homem um acesso microscópio às maravilhas do mundo, nas narrativas de Sylvie Germain o corpo desproporcional encarna o peso de experiências traumáticas. As metamorfoses que acometem

os personagens não os libertam das determinações sociais e históricas que cerceiam sua existência, como o fazem em Mandiargues, mas configuram-se como corporificações da memória, capazes de comunicar experiências cuja intensa carga de sofrimento e absurdez impossibilita que sejam convertidas em palavras.

Além dos motivos históricos que caracterizam a dimensão física dos personagens germainianos, outro eixo temático que ecoa profundamente a abertura grotesca do corpo diz respeito à relação entre homem e natureza, que pode ser constatada pela presença de uma série de figuras ficcionais cujos corpos apresentam uma vinculação misteriosa com o todo cósmico.

Essa tendência também se revela significativa nas imagens surrealistas mandiarguianas, sobretudo no modo como a superioridade humana é posta em xeque, a partir da instauração de uma equivalência entre aspectos do corpo humano e elementos orgânicos ou inorgânicos presentes na natureza. Cedendo lugar à sua posição central, o homem no imaginário surrealista se mescla a outras formas de vida, reconciliando-se com os aspectos do mundo e recuperando inclusive sua própria animalidade. Em muitos contos do autor, personagens de corporeidades metamórficas aproximam-se de figuras não-humanas, experimentando novos prazeres, impossíveis de serem realizados mediante suas antigas corporeidades fixas. Tais figuras ficcionais são compostas em consonância com a estética do grotesco, na qual

> o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência. (BAKHTIN, 1987, p. 28, grifo do autor)

Na obra de Sylvie Germain, a supressão das fronteiras entre os diferentes reinos da natureza ocorre a partir da figuração de corporalidades abertas, procedimento que estabelece vinculações mágicas entre os personagens e os seres animais e vegetais que povoam sua paisagem natal. No universo criado pela autora, a mescla grotesca de domínios dá-se a partir da interlocução profunda entre a realidade corpórea dos personagens e os aspectos terrenos e celestiais do mundo natural.

Em *Le Livre des Nuits*, por exemplo, a personagem Sang-Bleu, terceira esposa de Nuit-d'Or, porta uma ligação profunda com os elementos cósmicos, que a emparam como uma via de refúgio contra o peso de eventos traumáticos que marcaram sua juventude. Abandonada na infância, a personagem passa grande parte de sua adolescência em uma instituição caridosa para meninas órfãs, onde é violentada pelo fundador da instituição. Após ser exposta à violência sexual, a personagem se recolhe ao universo dos astros. Tal acesso lhe

é concedido por intermédio de um sonho que a visita diariamente, no qual um eclipse solar principia o ressoar de um extenso cântico, composto por múltiplas vozes que penetram em cada parte de seu corpo.

Tornando-se alheia aos eventos ocorridos no plano terrestre, Sang-Bleu subsiste em um universo onírico intermediário, no qual seu corpo converte-se em uma caixa de ressonância, da qual ecoam vozes das mais variadas, masculinas e femininas, doces e suplicantes – como se o evento traumático da qual fora vítima a houvesse aberto sensivelmente para os clamores que povoam o mundo: "Tout son corps, devenu immense douve vide, s'était transformé en pur espace de résonance où s'éployait ce chant monté depuis la plante de ses pieds pour la traverser de bout en bout." (GERMAIN, 1985, p. 217). Após casar-se com Nuit-d'Or, Sang-Bleu compartilha pela primeira vez o canto de seu corpo, que irá ritmar suas noites de amor.

No entanto, o cântico corpóreo da personagem adquire um novo tom quando Sang-Bleu revê o homem que a havia violentado. Diante de sua presença, a memória conflituosa da personagem readquire acesso à consciência e a harmonia com o cosmos se esvanece, provocando uma desconfiguração de seu corpo, que deixa de reverberar o canto do mundo para repercutir convulsivamente o trauma, até a morte: "Son corps n'était plus espace de résonance mais chaos heurté de discordances." (GERMAIN, 1985, p. 226-227).

Ao falecer, Sang-Bleu ultrapassa os limites da morte individual; seu corpo integra-se ao espaço astral e adquire uma dimensão cósmica. É o que descobre Thadée, filho da personagem, ao observar os astros com o uso de seu telescópio. Através do instrumento, Thadée assiste à irrupção, em terreno lunar, de um fenômeno luminoso, ritmado por um clamor prodigioso. De repente, avista uma figura feminina híbrida: "Une femme, tenant de la flamme et du poisson, déploya lentement ses membres. Sa peau était absolument lisse comme une roche polie par les glaces, elle n'avait pas de cheveux." (GERMAIN, 1987, p. 108). Trata-se de sua mãe que, no espaço lunar, contorsiona desenfreadamente seu corpo, enquanto profere gritos roucos, graves: "Sa mère, grande Anguille lunaire, dansait pour lui jusqu'à la transe." (GERMAIN, 1987, p. 110). Através de sua dança e de seu canto, a figura materna viabiliza que o corpo de seu filho se conecte ao mundo e ganhe acesso à experiência do desejo: "Et cette danse était la mise bas de son corps nouveau, – de son corps d'homme désirant. […] Voix de Morte-Poisson remontant des profondeurs du temps, voix d'étoile révolue, scandant pour lui le rythme de sa remise au monde." (GERMAIN, 1987, p. 110). Temos aqui uma imagem corporal na qual predomina a noção de um vínculo misterioso e sagrado entre o corpo feminino e a lua, que suscita a irrupção da voluptuosidade e a

perpetuação da linhagem familiar. Após contemplar a visão materna, Thadée entrega-se ao sentimento amoroso que nutria secretamente pela personagem Tsipele, com quem une-se e forma uma família.

Em diversas passagens das obras de Sylvie Germain, os fenômenos corporais femininos revelam uma grande afinidade com os elementos primários que compõem o mundo. Em *Les Personnages*, Sylvie Germain discorre sobre o vínculo mágico entre o corpo feminino e os fenômenos terrenos e cósmicos, fornecendo enunciados que confirmam a relevância da concepção grotesca do corpo na figuração de suas personagens. De maneira poética, a autora refere-se ao corpo feminino como um microcosmos, ritmado pelas forças da natureza: "le secret de ses liens avec les forces cosmiques, avec les astres et les marées, avec la violence animale." (GERMAIN, 2004, p. 55). O corpo feminino é equiparado também à fertilidade da mãe-natureza, ao ser definido como "arbre irrigué de sang donnant des fruits humains, chair tellurique où s'entrelacent [...] le mystère de l'origine, la jouissance et la peur, le désir, la vie, la mort." (GERMAIN, 2004, p. 55-56). Segundo a autora, a anatomia feminina, composta por cavidades enigmáticas e provida do dom de engendrar a vida, encontra-se em profunda comunhão com o mundo, como demonstram os fenômenos da menstruação e da fertilidade:

> si bizarrement perforé, affichant une fente en guise de sexe, cachant en son bas-ventre une caverne inquiétante d'où s'écoule du sang à intervalles réguliers en phase avec la lune, un creuset où la substance du mâle se transmue en petit d'homme […] De quelle blessure sourd le sang menstruel, et quelle relation occulte les femmes entretiennent-elles avec la lune, cet astre mort dénué de lumière propre, instable, changeant sans cesse d'aspect? (GERMAIN, 2004, p. 53-54)

Na concepção de Sylvie Germain, o corpo feminino não é representado como expressão fechada de uma individualidade, mas figura como um microcosmos, imagem supra-individual no qual conjugam-se elementos naturais. Tal característica se aproxima da concepção grotesca do corpo. De acordo com Bakhtin, a imagem rabelaisiana do corpo grotesco foi inspirada pela ideia de microcosmos surgida no âmbito da filosofia humanista do Renascimento, segundo a qual o corpo humano porta em seu âmago toda a variedade de elementos e fenômenos próprios à realidade natural. Sob a lógica das noções filosóficas renascentistas, os elementos naturais não se ordenam hierarquicamente no quadro cósmico, como estabelecia a compreensão medieval do cosmos, mas posicionam-se em um mesmo plano horizontal e conservam elos que os conecta a um todo universal, no qual o corpo figura como centro:

> Todos os fenômenos e coisas do mundo – desde os astros até aos elementos – *abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças.* E o *centro* a cuja

> volta se efetuou esse reagrupamento de todos os fenômenos, coisas e valores, era o *corpo humano*, que reunia no seu seio a imensa diversidade do universo. (BAKHTIN, 1987, p. 320, grifo do autor)

A transposição de qualidades naturais e cósmicas para a realidade corpórea, perceptível na obra de Sylvie Germain, aproxima-se também dos valores atrelados pela estética surrealista à figura feminina. Tal caracterização faz-se particularmente evidente na obra de Louis Aragon, notadamente em suas ponderações sobre o sentido místico da natureza, na qual associa o divino ao erótico. Segundo ele, enquanto as religiões antigas personificavam as forças naturais, o Cristianismo deu origem a uma acepção vulgar de "natureza", tida como descolada do homem, "qui n'embrasse que les objets d'où l'homme est absent" (1926, p. 150). Recorrendo a exemplos mitológicos, Aragon concebe uma concepção mítica do mundo natural, ligado à experiência sensível. O autor refere-se por exemplo à figura mítica de Alcyone, fornecendo-lhe uma descrição carnal (1926, p. 155).

No tocante à preponderância do motivo da *femme nature* na iconografia surrealista do corpo, Xavière Gauthier fornece exemplos de suas diversas variações: a mulher fruta, a mulher flor, a mulher celeste. De modo geral, tais figurações possuem como ponto em comum o fato de que a incorporação de aspectos terrenos e celestiais ao corpo da mulher visa representá-la como uma ponte de contato entre o homem e o mundo. Sobre tal aspecto, a teórica observa a faculdade mediadora conferida à mulher no que diz respeito ao destino dos homens: "dans son rôle mythique, de *femme-nature*, la femme lui sert de pont et *le relie à une totalité perdue*. Transcendante, comme tout être humain, immanente puisque naturelle, elle est le chaînon rassurant et indispensable" (GAUTHIER, 1971, p. 132-133, grifos da autora). Essa caracterização da mulher como figura conciliadora também pode ser observada no caso de Rose-Héloïse que, em *Livre des Nuits*, dá à luz uma nova criança a fim de conceder ao filho adotivo o caminho da remissão e da reconexão com o mundo. O mesmo pode ser dito da personagem Sang-Bleu, representada como uma potência transcendente cuja influência sob as forças cósmicas lhe permite inaugurar a jornada carnal do filho. No entanto, não obstante a constatação de tais afinidades no tocante à figuração feminina, convém assinalar que, no caso do surrealismo, a mulher renovaria a existência masculina na qualidade de objeto amoroso, simultaneamente mítico e erótico, enquanto a representação germainiana das forças mediadoras femininas diz respeito à posição hegemônica da mulher no quadro cósmico.

A associação da figura feminina com elementos da natureza faz-se presente também na obra de Mandiargues, sobretudo no conto *Les Pierreuses*, no qual personagens minúsculas habitam o interior de uma pedra milenar. Como uma delas relata ao protagonista, "elles étaient toutes trois de cette sorte de filles que l'on […] nomme *pierreuses*, et que depuis

presque deux millénaires elles se trouvaient enfermées dans la géode" (MANDIARGUES, 1959, p. 62). O conto em questão encarna a junção grotesca entre elementos heterogêneos, ao compor imagens de corpos femininos abertos às influências de diferentes aspectos do mundo natural. Entretanto, afastando-se da noção de amor sublime que tonaliza a representação surrealista da mulher, Mandiargues incorpora a temática grotesca da relação misteriosa entre a mulher e elementos naturais de modo a caracterizá-la não como uma figura apaziguadora, mas antes como uma figura ambígua, que desperta o desejo ao mesmo tempo em que representa um perigo: "il n'osa pas la toucher, malgré son désir, car ce corps splendide et minuscule avait un air de méchanceté, tout de même que certains reptiles ou que certains insects venimeux." (MANDIARGUES, 1959, p. 61).

É interessante notar o teor grotesco dessa união. Sobre as pedras, Bakhtin destaca a visão filosófica surgida no Renascimento de que os elementos inorgânicos se organizam de modo análogo às formas orgânicas. "As pedras percorrem também uma evolução própria, análoga à evolução orgânica: elas têm uma juventude, uma adolescência e uma idade madura." (BAKHTIN, 1987, p. 320).

No caso da poética de Sylvie Germain, um exemplo da relação intrínseca entre a corporeidade e o cosmos é o episódio que dá início a *Nuit-d'Ambre*, no qual figura-se não mais o corpo feminino, mas o de uma criança. O pequeno Jean-Baptiste – filho de Pauline e Baptiste e neto de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup – é acidentalmente morto na floresta por um grupo de caçadores. A morte da criança provoca um enorme alvoroço na mata que circunscreve o terreno da família. Toda a flora e a fauna aparentam um estado profundo de inquietação. O grito penetrante dos cervos invade todo o local: "jamais encore on n'avait entendu brames aussi rauques et si sonores dans toute la contrée" (GERMAIN, 1987, p. 26). As gigantescas árvores da floresta mostram-se extremamente agitadas, a tal ponto que

> l'on s'attendait à voir s'extirper tous de leur sol, se mettre en marche comme une armée de guerriers tutélaires, prêts à entrechoquer leurs ramures pour conquérir l'enfant et lui offrir leur immortalité. […] Jamais encore les arbres n'avaient à ce point surpris et effrayé les hommes. (GERMAIN, 1987, p. 25-26)

No momento do enterro, ouve-se um clamor ainda mais intenso: "Un cri unique – le brame du vainqueur. Le long combat des arbres venait de s'achever" (GERMAIN, 1987, p. 33). Em seguida, um gigantesco teixo atravessa os campos, entra no cemitério e penetra "ses racines très profond dans la terre, jusque dans les hanches, le torse et la bouche de l'enfant" (GERMAIN, 1987, p. 129). Após presenciar a cena, Nuit-d'Or dirige-se ao pai da criança e afirma: "Ton enfant est heureux […] car cet arbre est femelle." (GERMAIN, 1987, p. 33).

Diante da permanência da árvore sobre a sepultura da criança, Nuit-d'Or interpreta o falecimento de seu neto não como o fim da existência, mas como uma transfiguração do corpo rumo à renovação da vida, sob a forma de matéria orgânica, que se funde à terra e a fertiliza:

> Il allait se transfondre dans les racines, dans la sève et les feuilles, reprendre couleur au printemps en myriades de fleurs jaunes, et surtout de baies rouges à l'automne. Il allait retrouver le goût de la terre en toutes saisons, le goût de la pluie, de la neige et du vent. (GERMAIN, 1987, p. 68)

Diferentemente da morte de grande parte dos familiares de Nuit-d'Or nos campos de concentração nazistas, o falecimento de Jean-Baptiste permitiria que a criança retorne à terra maternal, recoberto pela árvore fêmea, e viva em harmonia com o mundo, distante da loucura dos homens em perpétuo estado de combate.

Percebe-se, em tal passagem, a acepção grotesca da morte, que a concebe não como um fim absoluto – em consonância com a noção de corpo individual – mas como uma renovação da matéria viva mediante sua reintegração à terra geradora: "A morte, o cadáver, o sangue, grão enterrado no solo, faz aparecer a vida nova: trata-se aqui de um dos motivos mais antigos e mais difundidos." (BAKHTIN, 1987, p. 286). A galeria germainiana de imagens do corpo incorpora o motivo grotesco da morte-renovação-fertilidade, tematizando as instâncias da vida e da morte não como polos opostos, mas como facetas indissociáveis da existência. Em consonância com a noção de corpo aberto, o universo criado pela autora retrata a realidade do corpo não como expressão da vida particular, mas como elo na "cadeia infinita da vida corporal" (BAKHTIN, 1987, p. 278), na qual o fim da existência representa o renascimento da vida sob novas formas.

Tal associação entre morte e renovação é perceptível, por exemplo, na passagem sobre o parto da mãe de Nuit-d'Or, que morre ao dar à luz. O recém-nascido nasce provido de ampla vitalidade: "dès sa naissance [il] brailla à en perdre le souffle et s'agita avec tant de vigueur qu'il brisa lui-même le cordon ombilical." (GERMAIN, 1985, p. 52). Seu nascimento terá como custo a vida da mãe, que sangra intensamente durante o trabalho de parto. Ao morrer, Herminie-Victoire, que engravidara ao ser violentada pelo pai, liberta-se de sua condição terrena. Morre com um sorriso nos lábios, contemplando a imensidão do espaço celestial. Seu olhar em direção às estrelas se cristaliza no corpo do filho, que nasce com uma marca dourada no olho esquerdo, poeira estelar herdada da mãe. Outro exemplo é o trecho sobre o falecimento do marido de Vitalie, avó de Nuit-d'Or. Vitalie banha o cadáver do esposo com lágrimas de leite, episódio que também associa a morte ao nascimento. Em tal galeria de imagens do corpo, reverbera-se a acepção grotesca da vida e da morte salientada por Bakhtin, segundo a qual "a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de

fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz." (BAKHTIN, 1987, p. 43).

Como vimos no primeiro capítulo, outra característica preponderante no universo germainiano que se vincula à percepção grotesca do corpo e da morte diz respeito ao caráter transgeracional dos personagens, simbolizado pelas marcas históricas introjetadas em seus corpos. Nas narrativas da autora, a abertura grotesca do corpo não se manifesta apenas pela incorporação física de eventos históricos e de fenômenos naturais, mas ultrapassa a percepção individualizante do corpo e da morte na medida em que manifesta, através de inscrições corpóreas, os vínculos profundos dos personagens com seus antepassados. A autora concebe corporalidades expostas às experiências de corpos já dissipados, inserindo os personagens em uma ampla cadeia histórica, na qual a memória individual, familiar e coletiva se interpenetram. A partir dos fenômenos insólitos que irrompem dos corpos dos personagens, o universo ficcional ilustra o caráter transgeracional do sujeito, sublinhando como o "individuo não leva uma existência isolada, mas se inscreve na continuidade temporal da memória imemorial."[33] (KOOPMAN-THURLINGS, 2008, p. 233).

A tendência à personificação das figuras ficcionais que, convertendo-as em encarnações dos mortos, dissolve as fronteiras entre o passado e o presente, acorda-se à estética do grotesco, que representa o corpo como "eternamente incompleto, eternamente criado e criador, [...] dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro." (BAKHTIN, 1987, p. 23). Em tal concepção, o corpo constitui-se como uma figura múltipla e ambivalente, simultaneamente efeito do passado e agente produtivo do futuro, que conjuga "os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose" (BAKHTIN, 1987, p. 22). É o que notamos na composição dos corpos em Sylvie Germain, cuja caracterização física metamórfica visa problematizar uma concepção do sujeito como autônomo, resultado de experiências individuais, optando por ilustrá-lo sob um viés genealógico, como produto das experiências das gerações que lhe antecederam e criador das gerações subsequentes. Tal figuração de corporeidades coletivas representa não apenas a síntese de traços da linhagem familiar, como também uma condensação histórica de todas as catástrofes de guerra, reunidas grotescamente no corpo de cada personagem.

No caso de personagens como Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup e Deux-Frères, que incorporam fisicamente seus familiares falecidos, nota-se a concepção grotesca do corpo, na

[33] [...] l'individu ne mène pas une existence isolée, mais s'inscrit dans la continuité temporelle de la mémoire immémoriale.

qual o nascimento e a morte revestem-se de um sentido alheio à noção de indivíduo. No universo criado pela autora, o nascimento não simboliza o início de uma existência isolada, mas inscreve-se como parte de uma árvore genealógica, na qual cada recém-nascido carrega ecos de vivências do passado. Assim como o nascimento não se encerra em si mesmo, a morte não representa o fim da existência, mas apenas uma fase no processo de eterna transformação da condição histórica familiar, renovada nos próximos nascimentos, que conservarão viva a memória dos desaparecidos.

A figuração de tais personagens desafia a noção de sujeito individual, mediante a construção de uma dimensão física coletiva, que simboliza a perpetuação geracional de um legado familiar. O que está em jogo em tais imagens transgeracionais do corpo não é apenas encenar o impacto da transmissão de experiências familiares na estruturação da subjetividade do descendente; para além de exprimir as forças do passado que fabricam a interioridade do sujeito, as inscrições corpóreas dos antepassados configuram-se como um arcabouço de memórias a serem conservadas. Por intermédio do corpo, os descendentes conservam as experiências históricas daqueles que lhes deram origem, desafiando assim o esquecimento que lhes fora legado pela morte.

A relação indissociável entre os vivos e os mortos, motivo constante na obra da autora, é expressa poeticamente no seguinte trecho de *L'Enfant Méduse*:

> C'est que le coeur des hommes est sujet aux métamorphoses, aux migrations, à l'exil. Il s'attarde longtemps dans les lieux qu'il a aimés, bien après que le corps qui le porta, qui le forma, se fut dissous dans la terre. Le coeur des morts est un mendiant qui erre en quête d'une mémoire où s'établir. Et tout autant le coeur des vivants, – qui deviennent des survivants sitôt le premier deuil franchi, est un vagabond qui chemine à rebours en appelant les disparus. (GERMAIN, 1991, p. 32)

Examinamos anteriormente diversos exemplos, na obra de Sylvie Germain, de corporeidades que incorporam a condição histórica coletiva do povo: Noémie dá à luz um natimorto durante a Guerra Franco-Prussiana; Violette-Honorine derrama o sangue das vítimas da 2ª Guerra Mundial. De modo análogo, na temática da transgeracionalidade, adentramos novamente na esfera dos motivos históricos que revestem a imagética grotesca do corpo. Referindo-se à tematização da sucessão de períodos históricos, corporificada nas imagens rabelaisianas, Bakhtin salienta que "não é apenas o corpo biológico que se repete nas novas gerações, mas o *corpo histórico da humanidade em progresso*, que se encontra no centro desse sistema" (BAKHTIN, 1987, p. 322). Em Sylvie Germain, tematiza-se também esse corpo histórico que perdura nas futuras gerações; contudo, tal aspecto vê-se completamente desprovido do teor positivo e utópico que, no âmbito do grotesco carnavalesco, imbuía as imagens do corpo da ideia de renovação histórica da humanidade.

Como examinaremos melhor adiante, as sucessivas gerações da família Péniel transmitem aos descendentes cisões internas decorrentes de suas experiências de guerra, de modo que cada personagem herda os horrores que antecedem seu nascimento.

Na obra de Sylvie Germain, as relações entre o corpo e o mundo revestem-se de maior pluralidade de significações do que no caso da obra do autor surrealista André Pieyre de Mandiargues. Como pudemos constatar, no universo mandiarguiano, o corpo grotesco encarna a utopia surrealista do homem que, desatrelado de sua condição social, experimenta o mundo através da renovação da potência sexual e, em certa medida, da conquista de seu devir animal, aspectos pulsionais geralmente renegados pelas normas de conduta que fabricam corpos dóceis. A poética de Mandiargues prioriza, na composição de suas imagens, a "experiência particular do corpo – origem e paradigma da vida sensível" (MORAES, 2010, p. 50), de modo que a abertura do corpo se dá de modo unilateral: é o homem que vai em direção às potencialidades da vida, fundindo-se a outros corpos, inventando novas realidades e atribuindo novos sentidos à existência. E é exatamente esse caráter unilaterial da abertura surrealista do corpo que apaga as fronteiras entre o sonho e a vigília, transformando a realidade imediata em um espaço onírico de realização dos desejos. Neste sentido, o erotismo em Mandiargues figura como uma experiência interior, em sentido análogo àquele desenvolvido por Georges Bataille:

> L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme. Nous nous y trompons parce qu'il cherche sans cesse *au dehors* un objet du désir. Mais cet objet répond à l'*intériorité* du désir. [...] *L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question.* (BATAILLE, 1957b, p. 35, grifos do autor)

Já em Sylvie Germain, a abertura do corpo realiza-se em uma via de mão dupla, uma vez que os personagens não apenas se metamorfoseiam em consonância com suas experiências no mundo, em um movimento de dentro para fora, mas também introjetam em seus corpos fenômenos naturais, sociais e históricos, configurando-se como verdadeiros espaços de intermediação, nos quais se anulam as fronteiras entre o corpo e o mundo, o eu e o outro, assim como as barreiras temporais entre o passado e o presente. Recuperando a percepção grotesca do corpo, na qual "o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível" (BAKHTIN, 1987, p. 17), Sylvie Germain corporifica todos os aspectos do mundo, evocando a raíz material do homem, sua relação profunda com a natureza, com as experiências de seus antepassados e com a memória histórica coletiva.

3.3 **Descentralização grotesca da personalidade**

Como expusemos nos exemplos supracitados, as formas grotescas do corpo se manifestam de modo variado em nosso *corpus* ficcional: ora pelo fenômeno da hibridização, como vimos nos contos de Mandiargues; ora através do princípio da metamorfose, sob o jugo do qual os corpos se transformam continuamente, em contiguidade com a relação que os personagens estabelecem com outros corpos e com o mundo exterior; ora nas reações fisiológicas insólitas que irrompem do corpo dos personagens (partos, sangramentos), como constatamos nas narrativas de Germain. Como vimos, tal variedade de imagens possui algo em comum: elimina-se a individualidade associada à instância corporal, convertendo-a em um espaço de trocas simbólicas e de interpenetrações entre o homem e os fenômenos do mundo. Tendo em vista essa dissociação, própria ao grotesco, entre individualidade e corporeidade, convém ressaltar agora como as representações do corpo na obra dos dois autores revelam uma crise da noção humanista do indivíduo, entendido como uma unidade estável, integrada, centrada na consciência como sujeito da ação.

Aludindo à teoria do grotesco proposta por Wolfgang Kayser, Bakhtin critica a atribuição de aspectos puramente modernos às imagens grotescas. De acordo com ele, Kayser ignora o teor positivo dos motivos grotescos medievais e renascentistas e suas significações profundas aliadas à concepção carnavalesca do mundo, oriunda dos ritos e espetáculos populares. Bakhtin avalia que a teorização de Kayser propõe uma concepção generalizante e anacrônica do fenômeno do grotesco, ao atribuir-lhe um caráter puramente negativo, relacionado à produção do efeito de estranhamento do mundo, aspecto próprio do grotesco moderno.

De fato, é perceptível que Kayser empregou uma mesma base teórica para examinar produções grotescas oriundas de concepções estéticas completamente distintas, agrupando artificialmente a imagética grotesca de Bosch e Brueghel àquela surgida no âmbito da arte moderna, o que o leva a desconsiderar os diferentes contextos de emergência do grotesco ao longo dos séculos. Contudo, não obstante a constatação da tendência anacrônica que orientou o estudo empreendido por Kayser, o teórico ressalta aspectos do grotesco que nos interessam particularmente.

Ao examinarmos as imagens do corpo em Germain e em Mandiargues à luz da teoria bakhtiniana, pudemos constatar uma configuração do corpo grotesco que o torna aberto e passível de múltiplas renovações. Como visto no subcapítulo anterior, as narrativas dos dois

autores apresentam diversos exemplos de imagens do corpo fabricadas mediante a incorporação de recursos grotescos levantados pela acepção bakhtiana. Na obra de Sylvie Germain, notamos, por exemplo, os motivos cósmicos associados ao corpo feminino; a tematização da morte como renovação da vida; a transferência, para o âmbito da materialidade do corpo, de aspectos próprios à esfera subjetiva; e a figuração do corpo como uma instância histórica coletiva. De modo geral, tais corporeidades transcendem o indivíduo e estabelecem ligações profundas com os fenômenos do mundo. O mesmo pode ser dito com relação à obra de Mandiargues, na qual observamos a presença da mistura grotesca de domínios; da fusão erótica dos corpos, que dissolve as individualidades; e da renovação grotesca da qualidade dos objetos.

No presente momento, interessa-nos averiguar a presença, em nosso *corpus* ficcional, de elementos do grotesco moderno levantados pela teoria de Wolfgang Kayser, notadamente de mecanismos de figuração ficcional que colocam em xeque a unidade do sujeito individual. A partir dessa reflexão, ressaltaremos como, na obra dos dois autores aqui tratados, o caráter grotesco da configuração corpórea alia-se à cisão da noção de personalidade e à mobilidade da subjetividade dos personagens. A partir de artifícios próprios ao grotesco – hibridização, metamorfose, fusão de domínios distintos – tais narrativas descentralizam o sujeito, concebendo figuras de ficção heterogêneas, cujas atitudes não são orientadas pela consciência, mas por cisões internas ocasionadas por uma multiplicidade de fatores: por desejos inconscientes e orientações pulsionais, no caso de Mandiargues; por experiências traumáticas e pela transmissão geracional da memória familiar conflituosa, no caso de Sylvie Germain.

Em sua análise sobre as variadas manifestações do grotesco na arte ocidental, Kayser enfatizou o efeito de estranhamento como elemento primordial que dá tom à estrutura de obras centradas no grotesco. De acordo com o teórico, a arte grotesca produz tal efeito de maneiras variadas. Em muitas obras, ele advém da ficcionalização de um universo incongruente – é o que notamos em Franz Kafka, por exemplo, cuja obra postula a irrealidade do real. Nesse caso, o efeito de leitura não deriva da caracterização física das figuras de ficção, pois "mesmo quando se misturam elementos humanos e animais na transição da realidade corpórea de um âmbito para outro [...] não há qualquer dissociação do elemento psíquico." (KAYSER, 2009, p. 124). Nesse sentido, a personagem metamórfica não centraliza o efeito grotesco, visto que sua qualidade mutável não corresponde diretamente a um conflito psíquico, cuja expressão provocaria o estranhamento no ato de leitura. Diferentemente, o efeito origina-se da relação turbulenta que se estabelece entre o sujeito e o mundo, cujo

ordenamento sólido se dissolve, desfamiliarizando-o aos olhos do leitor. Essa composição insólita do universo ficcional provoca a "experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações" (KAYSER, 2009, p. 40).

Kayser salienta que, em outras obras ficcionais, o teor grotesco provém especificamente da figuração ficcional, fundamentada na dissolução da unidade do sujeito, recurso textual que deflagra no leitor o efeito de estranhamento. O autor fornece como exemplo a dramaturgia grotesca italiana, surgida no século XX e que possui como figura central o dramaturgo siciliano Luigi Pirandello, cujas técnicas influenciaram a arte surrealista:

> o fenômeno que condiciona, no teatro grotesco dos italianos, a insegurança total da existência e causa o estranhamento: o caráter cindido do homem. [...] No teatro grotesco, a cisão tornou-se o princípio geral da configuração humana, sendo anulada, por princípio, a noção da unidade da personalidade. (KAYSER, 2009, p. 117)

Tal procedimento é perceptível na obra de Mandiargues, na qual os personagens não são compostos como tipos fixos providos de personalidades coerentes, unidades de sentido facilmente assimiláveis pelo leitor, mas fogem dos esquematismos literários de figuração ficcional. A subjetividade dos personagens não se encontra atrelada à consciência, mas origina-se do psiquismo inconsciente, que determina suas ações em detrimento da razão. Já na obra de Sylvie Germain, dissolve-se a unicidade do sujeito mediante a exposição de sua transitoriedade histórica. A autora se debruça sobre os conflitos psíquicos provocados pelos eventos de guerra, compondo figuras de ficção que não possuem uma subjetividade fixa, anterior às experiências, mas cuja constituição interna resulta das contingências históricas. Este processo de construção genealógica do sujeito é simbolizado pelas marcas indeléveis engendradas nos corpos dos personagens. Nos dois casos, portanto, a desconformidade corpórea associa-se diretamente à descentralização do sujeito. Tal figuração dota os personagens de um caráter desconcertante, visto que a inexistência de identidade fixa destitui o leitor de parâmetros a partir dos quais seria capaz de decifrá-los e deles extrair um sentido unívoco. Examinemos a seguir os dois casos separadamente, a fim de salientar as especificidades dessa modalidade de figuração ficcional.

Embora a fabricação de figuras anti-humanistas seja uma das particularidades do projeto surrealista, Mandiargues elevou tal característica a um novo patamar, ao desvencilhar-se dos idealismos humanistas ainda patentes nas noções bretonianas. A desconstrução surrealista da forma humana e sua conotação erótica sustentam em seu cerne uma expectativa de conciliação da vida: através da realização do ato amoroso, o homem recuperaria sua

verdadeira natureza, suplantando sua domesticação civilizacional. Já nas narrativas de Mandiargues, distinguimos não um mundo harmônico, no qual o ato amoroso desenvolve-se idealmente, mas um universo sombrio, no qual os delírios sexuais dos personagens mesclam-se à iminência da morte. Descompromissado com o ideal de amor que perpassou o discurso surrealista, Mandiargues explorou os mecanismos soturnos do desejo desmesurado, compondo figuras ficcionais que, destituídas de máscaras civilizacionais, revelam uma face cruel e sádica.

Em uma entrevista concedida em 1975 e publicada em *Le quotidien de Paris*, Roland Barthes enfatiza que o projeto surrealista era imbuído pelo desejo de retorno a um estado original: "É sempre essa ideia de origens, de profundidade, em suma de *natureza*, que me incomoda no discurso Surrealista"[34] (BARTHES, 1985, p. 244). Hal Foster também salienta traços correlatos, ao sustentar que o idealismo surrealista se fundamentava sob o paradigma de natureza humana: "eles tendiam a pressupor uma natureza humana que, suprimida, poderia ser libertada, e também queriam enxergar essa natureza em termos de um Eros não assombrado por seu contrário destrutivo"[35] (FOSTER, 1993, p. 16). Tal libertação ocorreria por via da reconciliação das falsas antinomias que perpetuavam o estado atual da existência, pressuposto que se encontra na origem de diversas noções surrealistas:

> Tal reconciliação é a raison d'être do surrealismo Bretoniano: automatismo resolve a oposição entre percepção e representação; acaso objetivo, a oposição entre determinismo e liberdade; amor louco, a oposição entre masculino e feminino; e assim por diante. Breton refere todas essas oposições à divisão forjada pelo discurso Cartesiano do homem racional.[36] (FOSTER, 1993, p. 16)

Distanciando-se dos ideais surrealistas de retorno e de reconciliação, Mandiargues tematiza a libertação pulsional sob o prisma do descentramento do sujeito, de maneira que as ações dos personagens não são orientadas por uma subjetividade centralizada, mas evocam a presença latente de uma alteridade interior. A figuração dos personagens nos contos do autor é profundamente marcada pela ruptura da personalidade, dimensão que projetaria luz às atitudes dos personagens e promoveria uma concordância entre pensamento e ação. O que vemos, na verdade, são personagens invadidos pelo Eros, que irrompe como força desagregadora da unidade subjetiva, o que provoca um efeito de estranhamento no leitor.

---

[34] "It's always this idea of origins, of depth, of primitiveness, in short of nature, that bothers me in Surrealist discourse"

[35] "they tended to pressupose a human nature that, supressed, could be freed, and they too wanted to see this nature in terms of an Eros not haunted by its destructive other."

[36] "Such reconciliation is the raison d'être of Bretonian surrealism: automatism is to resolve the opposition of perception and representation; objective chance, the opposition of determinism and freedom; amour fou, the opposition of male and female, and so on. Breton refers all these oppositions to the splitting wrought by the Cartesian discourse of rational man."

Tal aspecto situa a obra de Mandiargues em uma posição particular no cenário surrealista. Enquanto André Breton viu nas práticas artísticas do movimento um meio de descortinar a via da verdadeira essência do homem, Mandiargues explorou com maior afinco os recônditos sombrios do psiquismo humano, ilustrando de modo perturbador as contradições fundamentais que orientam o sujeito. Por esse ângulo, pode-se afirmar que Mandiargues se aproximou mais da teoria freudiana do que o próprio Breton, visto que ficcionalizou de fato os conflitos psíquicos entre pulsões de vida e pulsões de morte identificados por Sigmund Freud.

Um bom exemplo dessa figuração ficcional na obra de Mandiargues pode ser extraído de *Le Sang de l'agneau*. O conto desconstrói, pelo viés do grotesco, a imagem idealizada da *femme-enfant*, ao narrar o processo de desumanização da protagonista engendrado pelas sucessivas violências sofridas. A metamorfose interna da personagem é realçada pela descrição detalhada de dejetos, rastros de sangue e excrementos animais, cujo odor fétido infesta o local onde é violentada. Sobre tal aspecto, convém recordar que, no espectro das imagens grotescas, faz-se recorrente a

> referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para uma radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscaras identitárias, etc.), isto é, o grau zero da condição humana. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 21-22)

Mandiargues concebe um cenário grotesco, a partir de descrições dotadas de uma acentuada carga imagética repugnante, o que se configura como um recurso narrativo que simboliza a cisão interna da personagem provocada pela violência sexual da qual fora vítima. Tal processo é expresso também pela perda da linguagem: em meio aos animais confinados no local pestilento, Marceline vê-se desprovida de fala e passa a reproduzir seus bramidos. A imagética abjeta da cena em questão cria elos de afinidade entre os domínios do humano e do bestial, que dissolvem os valores socialmente constituídos. O processo metamórfico que acomete a personagem a desloca do rumo delineado pelo processo civilizatório, instalando-a na via da "ausência de qualidades ou de 'situação' social, portanto da animalidade básica, [na qual] surgiria o 'homem verdadeiro'" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 22). A ruptura da individualidade condicionada alcança seu estágio final com o assassinato dos pais, o que a liberta dos referenciais impostos pelo núcleo parental. A responsabilidade pelo crime é atribuída ao homem que havia violado Marceline, e a menina é enviada para a cidade grande, escapando assim do isolamento do pequeno vilarejo rural onde passara sua infância.

Neste conto, o deslocamento moral da personagem, provocado pela violação do corpo, não é expresso mediante o procedimento de metamorfose da forma humana, mas é

simbolicamente representado como um processo de animalização. A reação frente à violência sexual inaugura uma nova experiência de mundo, ao suscitar a irrupção de uma sensibilidade animalesca, desvinculada da passividade infantil, assim como dos valores e ideais transmitidos por um núcleo familiar degradado.

A cisão grotesca do sujeito também se faz muito presente nos romances de Sylvie Germain. Em uma obra cujo eixo central reside na problemática do indivíduo, a autora dedicou-se à composição de corpos grotescos, cuja mutabilidade expressa os efeitos dissociativos de experiências-limite. O destaque conferido à subjetividade dos personagens não é orientado pela noção humanista do "eu" fixo, que concebe o sujeito como provido de uma personalidade coerente e atemporal, mas salienta a variabilidade do "eu" resultante das circunstâncias históricas e familiares que demarcam a posição dos personagens no mundo. A autora não buscou restabelecer a "filosofia do sujeito em maiúsculas e em majestade, um culto ao sujeito autocentrado cujo pensamento ocidental, desde Platão a Hegel, se fez o virtuoso."[37] (BLANCKEMAN, 2008, p. 23), mas "classificar o ser a partir da consciência de seu próprio vulnerável."[38] (BLANCKEMAN, 2008, p. 23).

Um aspecto importante da composição das figuras de ficção na poética de Sylvie Germain, cuja explicação recupero de minha dissertação de mestrado, diz respeito à inscrição textual de um protocolo de leitura, que convida o leitor a decifrar traços heterogêneos associados aos personagens e a participar efetivamente na elaboração de possíveis interpretações:

> a narrativa promove uma multiplicidade de perspectivas sobre cada personagem, que ao serem somadas não compõem uma imagem coerente, mas contraditória e fragmentada. Essa estratégia textual possibilita uma abertura interpretativa, a partir da qual o leitor não é prisioneiro de um único ponto de vista (como é o caso da literatura fantástica oitocentista), mas se vê diante de uma variedade de perspectivas. (WEBER, 2015, p. 72)

Tal característica é própria às produções ficcionais que Umberto Eco denominou como "obras abertas", nas quais o autor, ao inscrever um leitor-modelo que coopere com a atualização textual, permite que ele se movimente em diversas direções, rumo à "livre aventura interpretativa." (ECO, 2011, p. 42).

A heterogeneidade das figuras de ficção é particularmente recorrente na duologia *Le Livre des Nuits* e *Nuit-d'Ambre*, na qual a "alienação do eu pelas cisões inconciliáveis" (KAYSER, 2009, p. 118), identificada por Wolfgang Kayser como traço elementar da estética do grotesco, desponta como elemento central. Tudo se inicia quando o personagem Théodore-

[37] [...] philosophie du sujet en majuscules et en majesté, un culte du sujet autocentré dont la pensée occidentale, de Platon à Hegel, s'est fait la virtuose.
[38] [...] qualifier l'être depuis la conscience de son propre vulnérable.

Faustin é convocado para a Guerra Franco-Prussiana. Durante o conflito, o homem é ferido por um soldado das tropas adversárias, cuja espada lhe atravessa o rosto. Em decorrência do ferimento, Théodore-Faustin é enviado para casa. Contudo, não é mais a mesma pessoa. A cicatriz deixada pela espada divide seu ser em dois.

As experiências traumáticas de guerra desencadeiam um processo de despersonalização do personagem. Aquele que fora outrora um esposo e pai afetuoso retorna ao lar como um homem cruel e indiferente a seus familiares: "La guerre avait fait de lui une sorte de monstre marqué de tant de souffrance et de désespoir qu'il ne pouvait plus rien approcher sans le détruire à son tour, à croire que le coup de sabre du uhlan n'en finissait plus de ricocher." (GERMAIN, 1985, p. 54). Seus gestos se tornam convulsivos e o homem passa a sofrer acessos de riso, que deformam seu rosto e causam horror aos membros da família: "le plus terrible était son rire; un rire mauvais qui le prenait sept fois par jour, secouant son corps à le distordre." (GERMAIN, 1985, p. 42). O riso louco do personagem não é descrito como uma reação individual frente a fatos interpretados como cômicos, mas constitui uma reação fisiológica involuntária e impessoal, que simboliza a dissociação interna da qual é vítima. Rindo mecanicamente, Théodore-Faustin assiste com desapego aos episódios que tumultuam a rotina familiar. Quando sua esposa Noémie dá à luz um natimorto petrificado, por exemplo, "Théodore-Faustin sentit d'un coup son sang affluer violemment à sa tête et la douleur qui si souvent l'élançait monta aussitôt à l'aigu. Alors il fut saisi par un effroyable éclat de rire" (GERMAIN, 1985, p. 44).

Tal fenômeno remete ao motivo do riso grotesco, descrito por Kayser:

> quando a pessoa que ri, o faz contra a sua própria vontade (ou de maneira completamente independente dele), então já não é possível interpretar o fato como sintoma pessoal, pois produz a sensação de uma irrupção direta de um poder estranho. [...] despersonalizando a pessoa, convertendo-a em portadora de algo estranho e desumano. (KAYSER, 2009, p. 61)

O esfacelamento interior do personagem adquire um caráter transgeracional, repercutindo-se em toda a linhagem familiar. As sequelas paternas são herdadas pelo filho, Victor-Flandrin, cognominado Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, que "était moins né du ventre d'une femme que d'une blessure de guerre. Une blessure qui jamais ne s'était refermée, jamais guérie. A un coup de sabre il devait d'être venu au monde." (GERMAIN, 1987, p. 53). Embora não participe de nenhuma guerra, Nuit-d'Or passa a infância em um ambiente familiar destruturado pelos acontecimentos históricos. Marcado desde o nascimento pela espada que ferira o pai, o personagem é caracterizado como um sujeito fragmentado, cuja imagem não pode ser capturada pelo espelho.

Nuit-d'Or transmite a toda sua prole a cisão herdada do pai. Todos os filhos, com as seis mulheres que teve, nascem gêmeos ou trigêmeos. O personagem não consegue gerar indivíduos plenos, mas apenas seres fragmentados, que juntos formam uma unidade. Desde o nascimento, os irmãos são unidos por um laço profundo e inabalável, e cada qual possui qualidades que faltam ao outro, como se fossem duas partes de um mesmo ser: "c'était sur de telles impondérables différences que se soudaient avec le plus de force l'intimité et l'attachement des jumeaux et des jumelles entre eux, chacun recherchant et aimant dans son double ce presque rien qui précisément lui manquait." (GERMAIN, 1985, p. 98). O fenômeno da gemelidade é caracterizado como uma fragmentação corpórea que simboliza a transmissão geracional de cisões internas provocadas pela guerra.

A iconografia do corpo como símbolo do alheamento do indivíduo no mundo também se faz presente no romance *Hors champ*. A partir da desconfiguração corpórea do protagonista, Sylvie Germain traz à tona uma reflexão sobre a alienação do homem na sociedade capitalista, na qual a existência se encontra submetida às novas modalidades de trabalho adotadas na contemporaneidade. Aurélien, funcionário de uma firma, não possui uma jornada de trabalho definida ou folgas fixas, mas presta serviços em dias alternados, de acordo com as demandas da empresa. Passa grande parte de sua semana em um ambiente de trabalho estéril, composto por uma série de cubículos com escrivaninhas e cadeiras idênticas.

Em tal local, estabelece uma relação amigável com dois outros funcionários da empresa, com os quais almoça ou lancha nos intervalos do serviço. Contudo, as conversas giram em torno de temas frívolos, como o grau de beleza dos colegas de trabalho. Quando Aurélien tenta estabelecer um diálogo sobre aspectos sensíveis de sua vida, como a angústia e a insônia que o atormentam diariamente, seus propósitos são tratados com indiferença pelos colegas. No interior desse microcosmo empresarial, todos se comunicam entusiasmados, mas sem que ninguém de fato atente para os propósitos alheios. Trata-se de uma terra de cegos e surdos, cujo tumulto de vozes apenas denuncia o predomínio do silêncio, através da incapacidade dos sujeitos de entrever o outro para além das lentes da superficialidade que enxergam apenas roupas, beleza exterior e dinheiro. Aurélien vive um cotidiano solitário, cuja frieza é interrompida pelos encontros com sua namorada, funcionária de uma empresa aérea, e pelas esporádicas visitas à família.

Uma série de episódios pontuais indicam a sensação de estranhamento do personagem diante dos mecanismos que organizam a esfera social e das rápidas transformações urbanísticas e tecnológicas. Algumas delas são tratadas em um tom irônico, que denuncia a facilidade com a qual o homem é condicionado a consumir novos produtos. No início da

narrativa, por exemplo, o personagem não consegue dormir, pois os vizinhos resolvem organizar uma grande festa para comemorar o fato de que substituíram todos os seus livros por um dispositivo eletrônico de leitura: "La réduction de leur bibliothèque à un unique élément poids plume doté d'une mémoire d'éléphant et d'une intelligence arachnéenne méritait bien une fête, selon ces allègres videurs." (GERMAIN, 2009, p. 12). Em outra passagem, o personagem irrita-se pelo fato de não poder mais observar as estrelas da janela de seu apartamento, após a instalação de enormes *slogans* publicitários com luzes em neon no prédio da frente:

> Non content d'obstruer l'espace, d'enlaidir la vue, ce mastodonte de béton au toit en plate-forme s'est couronné d'énormes enseignes lumineuses qui décolorent le ciel en gris blême. Dorénavant toutes les nuits se ressemblent, à la fois fades et agressives, traversées de remous bleuâtres, verts ou mauves fluorescents où des marques de cosmétiques, d'automobiles et de yaourts, des banques et des compagnies aériennes clament à la ronde leur excellence. (GERMAIN, 2009, p. 38)

Outro episódio significativo diz respeito à atitude do personagem frente aos noticiários. Ao acordar, Aurélien liga o rádio para ouvir as principais notícias do dia e, diante do anúncio de cada nova tragédia, sente-se invadido por um sentimento crescente de ansiedade e impotência. Ao apresentar a reação aflitiva do personagem diante das informações que lhe são disponibilizadas pela grande mídia, a narrativa retrata como as construções discursivas midiáticas condicionam o público a um estado perpétuo de inquietação:

> Il y a des matins où cette ritournelle de la fureur et des calamités harrase Aurélien qui la reçoit en bloc, tel un coup de poing. […] Aujourd'hui il éprouve une impression contradictoire, la chronique de l'ordinaire folie du monde lui fait l'effet d'une volée de claques s'abattant sur lui massivement, et cependant chaque coup a son timbre, son rythme et son volume propres. (GERMAIN, 2009, p. 39)

A partir das reações do personagem, o texto sublinha os efeitos psicológicos ocasionados pelo discurso midiático que, pautado na divulgação de uma sucessão infindável de manchetes alarmantes, reduz o espaço de atuação do indivíduo no mundo, criando deste um simulacro com o qual interage enquanto mero espectador.

Em uma sociedade na qual se estabelece uma teia de relações microfísicas de poder, que fabricam desejos, comportamentos e vínculos afetivos, Aurélien é vítima de um vazio existencial e busca desesperadamente pontes de contato com o mundo e com as pessoas, porém sem sucesso. Diante desse cenário desanimador, o homem começa a desaparecer. Inicialmente, Aurélien nota que, ao andar na rua, as pessoas o empurram constantemente, como se não notassem sua presença. Quando chega ao trabalho, percebe que seu posto está ocupado por uma nova funcionária, sem que tenha sido demitido. Em poucos dias, sua namorada e seus familiares não conseguem mais enxergá-lo. O desaparecimento da corporalidade vincula-se à sensação de não-pertencimento por parte do personagem na

sociedade mecanizada na qual se encontra inserido. O protagonista sofre um processo de apagamento progressivo desencadeado por um sentimento de alienação que se intensifica até tornar-se onipotente: “il ne sait plus lui-même où il en est, ce qui se passe dans son propre corps qui semble perdre de jour en jour, et à vitesse accélérée, sa consistance, son énergie, sa visibilité. Tout se brouille en lui, physiquement et mentalement.” (GERMAIN, 2009, p. 142).

Diferentemente dos romances anteriores de Sylvie Germain, *Hors champ* aprofunda-se em questões próprias às posições sociais do sujeito na esfera urbana, onde a experiência organiza-se de acordo com as demandas do capital. Enquanto em *Le Livre des Nuits*, a vida dos personagens é arrasada em consequência dos eventos de guerra, em *Hors champ*, o divórcio entre homem e mundo se realiza em tempos de paz, em meio à configuração moderna das jornadas de trabalho e a relações interpessoais desprovidas de profundidade. Germain compõe um retrato mordaz da contemporaneidade, denunciando a solidão generalizada no interior de uma sociedade em que os indivíduos se comunicam primordialmente por dispositivos e ressaltando como a suposta modernização das relações trabalhistas no mundo globalizado apenas mantém o homem encarcerado em jornadas de trabalho intermitente. Em um mundo que opera sob a lógica do consumo, no qual o corpo figura apenas como mais um produto, a dimensão física do personagem Aurélien começa a se dissipar, até apagar-se por completo, em consequência da declinação em se adequar integralmente ao condicionamento social que lhe é imposto. Aurélien torna-se “un homme des frontières, oscillant entre insomnie et songe, vacillant entre ici et ailleurs, voire ici et nulle part, entre vie et absence […]. Un homme en suspens.” (GERMAIN, 2009, p. 143).

CONCLUSÃO

Segundo Jean-Marie Schaeffer (2008), a significação do corpo na cultura ocidental está historicamente relacionada à imagem fabricada pela tradição cristã, que concebeu o homem como imagem semelhante à de seu Criador e atribuiu um sentido unívoco ao corpo, em conformidade com o modelo abstrato de um Deus desencarnado. Essa idealização do corpo perpassou os séculos e permaneceu ativa no imaginário ocidental, podendo ser observada nas manifestações artísticas orientadas pela busca do Belo, – como é o caso do nu artístico – concepção estética que, segundo o autor, representou uma "secularização do esquema da Imagem conforme" (SCHAEFFER, 2008, p. 131): "como belo ideal, o corpo escapa ao tempo orgânico e se cristaliza numa presença imutável submetida unicamente à lei da forma (e, portanto, unicamente à lei do modelo)" (SCHAEFFER, 2008, p. 131). Diante de tal conjuntura, qualquer representação do corpo que, afastando-se da tendência a sublimá-lo, expusesse suas outras facetas – orgânica, sexual, social, dentre outras – constituía uma ameaça ao sentido do corpo no Ocidente, pois revestia o homem de aspectos que o distanciavam da imagem-corpo na qual se espelhava.

Ao investigar as raízes históricas que deram origem às imagens do corpo no Ocidente, Ieda Tucherman enfatiza como o "modo ocidental de ser" (1999, p. 25) foi marcado pelo "corpo idealizado, modelizado e 'julgado' por princípios agora externos a ele, transcendentes, antes pensados do que vividos" (1999, p. 25). De acordo com a autora, a significação do corpo sofreu mudanças significativas na Idade Moderna: o homem adquire o direito ao seu corpo e, a partir de um "sentimento do corpo próprio" (1999, p. 67), passa a considerá-lo como a instância privada que denota sua individualidade. No entanto, a sublimação permanece ordenando os sentidos atribuídos à unidade corpórea do homem moderno: o corpo não é considerado em sua presença física, mas é reduzido à ideia de uma 'alma secularizada' que deve se impor à presença da carne" (1999, p. 72).

No século XX, a arte e a literatura francesas passaram a confrontar de modo mais vigoroso a idealização da exterioridade corporal, opondo-lhe uma galeria variada de imagens grotescas. É o caso da iconografia do corpo aqui tratada, que se distancia largamente das representações tradicionais do corpo presentes no campo das artes. Na presente pesquisa, objetivamos estabelecer um diálogo entre o vasto conjunto de imagens do corpo nas narrativas de André Pieyre de Mandiargues e Sylvie Germain, ressaltando como, mediante a adoção de diferentes estratégias de figuração ficcional, ambos conferiram à dimensão

corpórea a possibilidade de contribuir efetivamente para a produção de novos sentidos. Examinamos como, nos textos que compõem nosso *corpus* ficcional, a constituição física dos personagens representa um elemento narrativo de grande relevância, sendo caracterizada como matéria sensível que se metamorfoseia em consonância com a relação que os personagens estabelecem com os fenômenos que compõem o universo ficcional.

No primeiro capítulo, dedicamo-nos à análise dos mecanismos textuais responsáveis pela figuração de corporeidades metamórficas na obra de dois importantes autores franceses novecentistas. Apoiando-nos no amplo conceitual teórico dedicado às diferentes vertentes do insólito ficcional, sustentamos o entendimendo de que nosso *corpus* distanciou-se das estratégias de organização textual próprias à modalidade fantástica – com base nas quais o ser insólito era representado como um "outro lado" desconhecido e ameaçador. Como pudemos constatar, as narrativas dos autores aqui examinados naturalizam a existência da condição insólita das figuras de ficção, concedendo-lhes a palavra, o que permite que o leitor se identifique com tais personagens e descortine a carga subjetiva expressa pelos fenômenos que os acometem. Como salienta Pampa Arán:

> Dando a palavra ao Outro, estamos dando-lhe a possibilidade de vitória sobre este mundo e este lado, provocando o perigo da identificação. O reconhecimento da voz do Outro é também o reconhecimento da corporeidade e de certos traços de humanidade que podem torná-lo redimível e menos espantoso.[39] (ARÁN, 1999, p. 87)

Coube-nos então questionar, no segundo capítulo, qual o estatuto de tal imagética da metamorfose, cuja mutabilidade a converte em espacialidades corporais, alheias à fixidez fisiológica. Como pudemos verificar, em nosso *corpus* ficcional, a descentralização psicanalítica do sujeito encontra-se tematizada no repertório de corporeidades insólitas. A dimensão física dos personagens torna-se espaço de encenação de uma alteridade interior que, renegada aos abismos do inconsciente, extrapola os limites do "sólito" e transborda em uma série de fenômenos insólitos. Na obra de Mandiargues, tal aspecto faz-se presente principalmente na configuração de corpos metamórficos que expressam exigências pulsionais, por vezes de natureza destrutiva. Já na obra de Sylvie Germain, processos de ordem biológica – como o parto ou o adoecimento – transformam-se em projeções insólitas do inconsciente, simbolizando marcas da sexualidade, experiências traumáticas e seus desdobramentos internos, assim como os pontos de disjunção entre indivíduo e civilização, natureza e cultura. Em muitos casos, as reações fisiológicas narradas correspondem a formações sintomáticas, que manifestam a raíz social do inconsciente, ao expressarem as forças históricas que

[39] [...] dándole na palabra al Otro, le estamos dando la posibilidad de la victoria sobre este mundo y este lado, provocando el peligro de la identificación. El reconocimiento de la voz del Otro es también el reconocimiento de la corporeidad y de ciertos rasgos de humanidad que pueden llegar a tornarlo redimible y menos espantable.

atravessam os personagens, a partir do amálgama entre as memórias individual, familiar e coletiva.

Como buscamos evidenciar no terceiro capítulo, o repertório do grotesco corporal difere da representação clássica da figura humana, na qual "os corpos estampam-se como individualidades criteriosamente recortadas do fundo social e natural envolvente […] Harmónicas, as personagens repousam reificadas em composições banhadas por uma estética da intemporalidade." (GONÇALVES, 2002, p. 127). Sob a lógica da dinâmica grotesca de composição figurativa, o corpo ultrapassa sua marca individual, compondo-se como uma matéria intermediária, em comunhão com os aspectos do universo ficcional, de modo que a ocorrência da metamorfose representa o fluxo contínuo de interações que os personagens estabelecem com as esferas do social, do animalesco e do cósmico. Desse modo, a subjetividade excede os limites da individualidade, confundindo-se com os elementos essenciais do meio circundante. Como vimos, a obra de Mandiargues exibe procedimentos correntes na iconografia literária grotesca, tais como: a ocorrência de enredamentos figurativos entre elementos provenientes de instâncias distantes; a proeminência de imagens da vida sexual, nas quais manifesta-se a fusão erótica dos corpos rumo à fragmentação da individualidade; a representação de corpos distorcidos, em geral miniaturizados, assim como de corpos híbridos, nos quais diferentes reinos e espécies combinam-se. Por sua vez, na obra de Sylvie Germain, as catástrofes ocorridas em contextos de guerra são rebaixadas à orgânica dos corpos, de maneira que a existência individual dissolve-se face à manifestação da coletividade histórica, mediante imagens que condensam o passado e o presente, os vivos e os mortos, e comunicam o mal-estar oriundo da relação conflituosa entre indivíduo e sociedade.

As narrativas dos dois autores em questão concebem corporalidades caracterizadas pela dissolução das propriedades que qualificam o humano. Postulando a natureza transitória das formas, tais textos ficcionalizam o corpo como materialidade metamórfica e se dedicam a explorar as infinitas correspondências e formas insólitas que a imaginação é capaz de tramar. Nos contos de André Pieyre de Mandiargues, tal dimensão corpórea altera-se de modo que a vida interior e a realidade exterior se reconectem e o desejo se torne onipotente na relação dos personagens com o mundo. Em sentido oposto, nos romances de Sylvie Germain, a transformação do corpo simboliza o crescente sentimento de alheamento experimentado pelos personagens em decorrência de sua condição sóciohistórica. Tais particularidades derivam de um mesmo ponto de partida. Através de imagens insólitas do corpo, nosso *corpus* ficcional oferece dois enfoques distintos sobre o mesmo tormento: os malefícios do progresso civilizatório e das imposições sociais atreladas ao sujeito. De um lado, os fenômenos

corpóreos são uma via de acesso à emancipação do homem, que se desatrela de sua situação social e dá voz total às pulsões sexuais violentas que pululam em seu interior; de outro, as imagens do corpo expressam a condição social do sujeito, salientando as máscaras grotescas que a realidade histórica lhe impõe. Nesse sentido, a obra de Sylvie Germain se aproxima da percepção surrealista da condição humana, que questiona: o que é o homem para além da sua sexualidade controlada, da lógica do trabalho, da guerra, do ir e vir determinado socialmente? O que é o homem para além de tudo aquilo que o aliena?

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Trad. de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo, 1976.

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926.

ARAGON, Louis; BRETON, André. Le cinquantenaire de l'hystérie. *La Révolution surréaliste*, Paris, v. 11, p. 20-22, 1928.

ARÁN, Pampa. *El Fantástico Literario: aportes teóricos*. Córdoba: Tauro, 1999.

ARÁN, Pampa. Metamorfosis del fantástico literario. *In:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (org.). *(Re)Visões do fantástico:* do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 67-86.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland. *The grain of the voice: Interviews 1962-1980*. Nova York: Hill and Wang, 1985.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957a.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957b.

BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'œil*. Paris: Éditions 10/18, 1998.

BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1988. v. 11.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: aproximações teóricas. *In:* SENA, André de (org.). *Literatura fantástica e afins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012a. p. 9-22.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica e a cena do romantismo francês. *In:* GARCÍA, Flávio e BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012b. p. 158-177.

BATALHA, Maria Cristina. O fantástico e o discurso anticientífico. *In:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (org.). *(Re)Visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 287-298.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. I. Fatos e Mitos. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique*. Paris: Librairie Larousse, 1974.

BLANCKEMAN, Bruno. À côté de/aux côtés de: Sylvie Germain, une singularité située. *In:* GOULET, Alain (org.). *L'Univers de Sylvie Germain*. Caen: Presses universitaires de Caen, 2008. p. 19-27.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières - étude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte Éditeur, 2002.

BOZZETTO, Roger. *Passages des fantastiques:* des imaginaires à l'inimaginable. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1972.

BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.

BRETON, André. *Arcane 17*. Paris: 10/18, 1945.

BRETON, André. *Qu'est-ce que le surréalisme?*. Paris: Editions "Actual-le Temps qu'il fait", 1986.

BRETON, André. Situation du surréalisme entre les deux guerres. *In: La Clé des champs*. Paris: 10/18, 1973. p. 87-111.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo*. São Paulo: Atual, 1986.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

CARROLL, Lewis. *Alice no país do espelho*. Trad. de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2004.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CASTRO, Manuel Antonio de. A realidade e o insólito. *In:* GARCÍA, Flavio (org.). *Narrativas do Insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso:* forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORDEIRO, Cristina Robalo. O sujeito fantástico: dualidade ou dualismo?. *In:* SIMÕES, Maria João (org.). *O fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007. p. 43-51.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DESSAL, Gustavo; BAUMAN, Zygmunt. *O retorno do pêndulo:* sobre a psicanálise e o futuro do mundo líquido. Trad. de Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria:* Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo*. Trad. de Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. de Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ÉLUARD, Paul. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1968.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Massachusetts: MIT Press, 1993.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1:* a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Trad. de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In: Obras completas, volume 14*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In: Obras completas, volume 18*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. *In: Obras completas, volume 16.* Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A terceira margem do rio*: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico. *In:* GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim. (org.). *O espaço en(cena)*. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 61-76.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. *In:* GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 30-38.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. J. J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. *In:* GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina. (org.). *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 173-187.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GARCÍA, Flavio."Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. *In:* GARCÍA, Flavio e BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris: Gallimard, 1971.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Trad. de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GERMAIN, Sylvie. *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard, 1985. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *Nuit-d'Ambre*. Paris: Gallimard, 1987. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *L'enfant méduse*. Paris: Gallimard, 1991. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *La Pleurante des rues de Prague*. Paris: Gallimard, 1992. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *Les Personnages*. Paris: Gallimard, 2004.

GERMAIN, Sylvie. *Hors champ*. Paris: Albin Michel, 2009.

GONÇALVES, Albertino. O delírio da disformidade. O corpo no imaginário grotesco. *Comunicação e Sociedade*, Braga, v. 4, p. 117-130, 2002.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. A poética do real maravilhoso ou a lógica do outro sentido. *In:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (org.). *(Re)Visões do fantástico:* do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 213-226.

GOULET, Alain. *Sylvie GermaIn:* œuvre *romanesque – un monde de cryptes et de fantômes*. Paris : L'Harmattan, 2006.

HUGO, Victor. *Théâtre*. Paris: Hugues, 1882.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNINI, Gilson. Epistemologia da pulsão: fantasia, ciência, mito. *In:* FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. *Littérature*, Paris, n. 85, p. 103-111, 1992.

JUNG, C. G. *O desenvolvimento da personalidade*. Trad. de Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 1981.

KAFKA, Franz. *A metamorfose e O veredicto*. Trad. de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto; Eduerj, 2002.

KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud – O Gato Preto. *In:* BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 91-127.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. Pour une poétique de la mémoire. *In:* GOULET, Alain (org.). *L'Univers de Sylvie Germain*. 2008. p. 223-234.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. *Sylvie Germain La hantise du mal*. Paris: L'Harmattan, 2007.

LAUTRÉAMONT. *Les chants de Maldoror*. Paris: Robert Laffont, 1980.

LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. Trad. de Durval Chechinato e Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIMA, Luiz Costa. Um par problemático: representação e sujeito moderno. *In:* BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 197-217.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le Désordre de la Mémoire*. Paris: Gallimard, 1975.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Feu de Braise*. Paris: Bernard Grasset, 1959.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Musée Noir*. Paris: Robert Laffont, 1946.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Soleil des Loups*. Paris: Robert Laffont, 1951.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização* - uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MAUPASSANT, Guy de. *Contes cruels & fantastiques*. Paris: La Pochothèque, 2004.

MOMA. Max Ernst - The Hat Makes the Man *(*C'est le chapeau qui fait l'homme*).* Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/35478. Acesso em: 5 de nov. de 2019.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figurações obtusas de sonhos e fantasias: o duplo e o erótico. *In:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 97-105.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

NADEAU, Maurice. *Histoire du surrealisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Paris: Le Livre de Poche, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLINTO, Heidrun Krieger. Insólito: um termo relacional. *In:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 39-46.

PEREIRA, Tânia Maria Pantoja. Aspectos do realismo maravilhoso em 'O bálsamo' de Fernando Canto. *Araraquara*, n. 19, p. 43-54, 2002.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto* maravilhoso. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RÉAGE, Pauline. *Histoire d'O*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1975.

REIS, Carlos. *Figuras da ficção*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2006.

REIS, Carlos. *Figuras da ficção*. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *In:* GARCÍA, Flavio, REIS, Carlos; BATALHA, Maria Cristina; DOS SANTOS, Ana Cristina; FRANÇA, Julio; MICHELLI, Regina (org.). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 19-32.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico:* aproximações teóricas. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2013.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e psicanálise: reflexões. *Revista FronteiraZ,* São Paulo, n. 7, p. 1-9, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 126-133, 2008.

SCHEEL, Charles W. *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux:* des théories aux poétiques. Paris: L'Harmattan, 2005.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TONNET-LACROIX, Eliane. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris: L'Harmattan, 2003.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros.* Lisboa: Editora Vega, 1999.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. *In:* GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (org.). *Vertentes do fantástico no Brasil:* tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 123-136.

WEBER, Isabelle Godinho. *Relações entre manifestações insólitas e marcas históricas em Le Livre des Nuits de Sylvie Germain*. 2015. 124 f. Dissertação (mestrado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

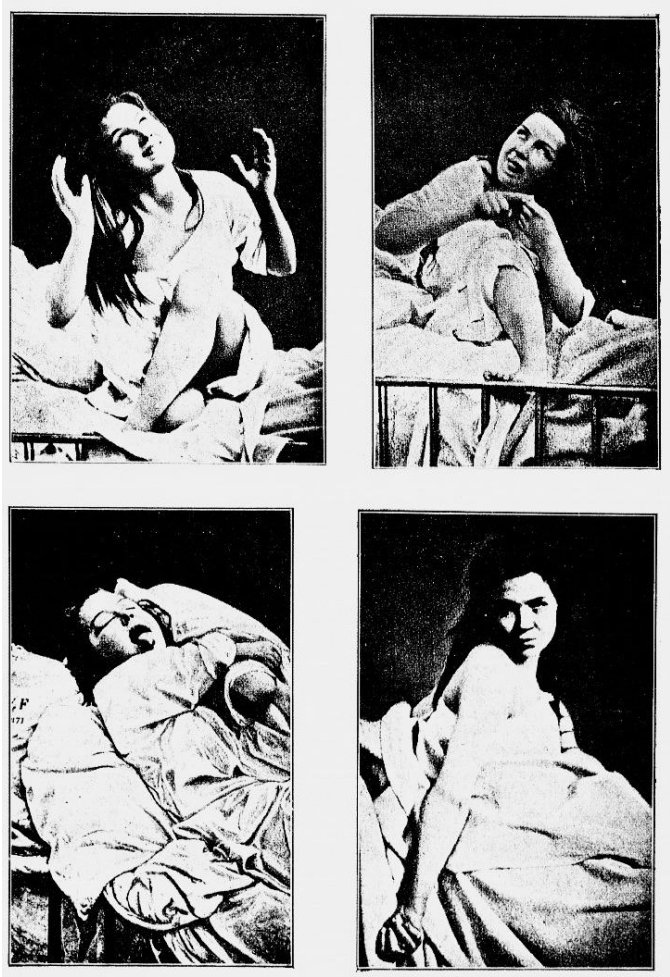
ANEXO A - *Cafe Scene* de Salvador Dalí

Fonte: CAÑIZAL, 1986, p. 33.

ANEXO B - *Le phénomène de l'extase* de Salvador Dalí

Fonte: MORAES, 2010, p. 73.

ANEXO C - *Iconographie photographique de la Salpêtrière*



LES ATTITUDES PASSIONNELLES EN 1878

Fonte: ARAGON; BRETON, 1928, p. 21.

ANEXO D - *C'est le chapeau qui fait l'homme* de Max Ernst

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/35478. Acesso em: 5 nov. 2019.