

**CONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO NO SURREALISMO: A FIGURAÇÃO
INSÓLITA DO CORPO NOS CONTOS "LE DIAMANT" E "LE PAIN ROUGE"
DE ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES**

Isabelle Godinho Weber (UERJ)

RESUMO:

A literatura francesa do século XX trouxe à tona novas escritas do corpo que, afastando-se da tarefa de representar a figura humana, desmantelaram a integridade física das figuras de ficção. Com o objetivo de refletir sobre as novas expressões ficcionais do corpo surgidas na literatura francesa novecentista, o presente trabalho propõe uma análise sobre a imagética do corpo insólito na vanguarda surrealista, investigando as conjunções entre as concepções estéticas do surrealismo - a partir da leitura dos manifestos escritos por André Breton - e as figurações insólitas do corpo presentes nos contos de André Pieyre de Mandiargues, autor francês do surrealismo tardio que, na década de 1950, dedicou-se à escrita de contos oníricos. Para tal propósito, examinaremos duas narrativas insólitas do autor: "Le Pain Rouge" ("O Pão Vermelho"), conto que narra as experiências metamórficas de um homem que encolhe progressivamente até adquirir as proporções de um inseto, o que irá lhe proporcionar um acesso inusitado a prazeres nunca antes experimentados; e "Le Diamant" ("O Diamante"), conto que narra a miniaturização de uma mulher que adentra um diamante, espaço ficcional no qual inicia relações sexuais com um ser insólito.

Palavras-chave: André Pieyre de Mandiargues. Surrealismo. Corpo. Insólito.

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 ao mármore e cujos traços pareciam saídos de uma estátua grega? 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 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 novos significados.

Buscando contribuir para os estudos dedicados à escrita do corpo, campo que vem desenvolvendo pesquisas frutíferas sobre um tema de suma importância, o presente artigo propõe a análise da imagética do corpo nas narrativas insólitas de André Pieyre de Mandiargues. Importante expoente do surrealismo francês na década de 1950, o autor escreveu contos que, imbuídos de uma atmosfera onírica, narram o cotidiano de personagens que se metamorfoseiam subitamente e abandonam-se às sensações prazerosas que tal experiência propicia.

Imagens surreais do corpo

Nos manifestos surrealistas, André Breton definiu o surrealismo não como um movimento estético (embora tal faceta seja, a nosso ver, inegável), mas como um novo modo de expressão, que emanciparia o homem – aprisionado ao modo de percepção utilitário imposto pela era do capitalismo industrial - e recuperaria sua imaginação, a partir de um novo uso da linguagem. Segundo os surrealistas, as palavras - empregadas de acordo com as normas do sistema linguístico - são amordaçadas pela espessura das significações e distinções que nelas se cristalizam. Forçado a interiorizar tal conjunto de convenções linguísticas, o homem interpreta o mundo através do filtro das “velhas antinomias destinadas hipocritamente a prevenir toda agitação insólita do homem”¹ (BRETON, 1972, p. 76). 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, 1986, p. 1)

A vanguarda surrealista baseou-se na premissa de que o homem deveria emancipar-se das regras sociais e linguísticas que cerceavam sua experiência do mundo, a partir da recuperação do poder das palavras. Para tal, os artistas do movimento afirmaram a necessidade de subverter o uso da linguagem, resgatando-a da lógica utilitarista na qual se encontrava presa. Recusando as palavras como instrumentos de

¹ As traduções dos textos em francês foram feitas por nós. Citaremos sempre o texto original em nota de rodapé: “vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l’homme”

enunciação do real, buscaram compor, através de experimentações artísticas não reguladas pela faculdade crítica, imagens que aproximassem “elementos da realidade de categorias tão distantes que a razão se recusaria a relacioná-los”² (BRETON, 1972, p. 185). Tal prática visava projetar imagens insólitas, que desfamiliarizassem o olhar do espectador e abolissem as relações antitéticas que organizam sua percepção da realidade, gerando assim “camadas de sentido que perturbam os significados habituais das palavras e das imagens” (CAÑIZAL, 1986, p. 7).

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 contestação da idealização do corpo ganhou impulso na arte surrealista que, recusando-se a confinar a figura humana em uma imagem-corpo fixa, inventou novas expressões do corpo baseadas na fragmentação 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), a arte surrealista tomou 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 um novo sentido à vida” (MORAES, 2010, p. 89).

Tal tendência estética pode ser notada em muitos artistas do movimento; basta observarmos as transfigurações 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, como veremos a seguir, os corpos metamorfoseados presentes nos contos de André Pieyre de Mandiargues.

A metamorfose em *le pain rouge e le diamant*

André Pieyre de Mandiargues afirmava viver “no sonho assim como na realidade, esperando que a realidade se apague diante do sonho”³ (MANDIARGUES,

² “éléments de la réalité de catégories si éloignées l’une de l’autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport”

³ “dans le rêve autant que dans la réalité en attendant que la réalité s’efface devant le rêve”

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: “o sonho e o devaneio são tão inseparáveis de tudo que escrevi quanto da minha própria vida, a qual me esforço em considerar como um sonho, o que me parece ser a melhor maneira de torná-la aceitável”⁴ (MANDIARGUES, 1975, p. 188).

Determinado a criar narrativas que ultrapassassem os limites entre sonho e realidade, o autor empenhou-se na composição de imagens poéticas que introduzissem o “impossível na arte”⁵ (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 indivíduo representa uma prisão, criou, em seus contos, criou, em seus contos, figuras de ficção cujos corpos metamórficos viabilizam o acesso a uma nova experiência do mundo.

É o caso do conto *Le Pain Rouge*, publicado em 1954 na coletânea de contos *Soleil des Loups*. O protagonista do conto de Mandiargues 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 olhando o que se esconde por debaixo de uma pedra, observa como cada trecho de 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 à vanguarda surrealista; dentre elas, uma crítica à automatização da percepção do homem moderno, cujo olhar opaco é insensível aos extraordinários detalhes que compõem o mundo, cuja imaginação encontra-se adormecida em decorrência das necessidades práticas que regem seu cotidiano. Como afirma André Breton no início do Primeiro Manifesto Surrealista, “o homem, esse sonhador definitivo”⁶ (1972, p. 11), encontra-se submisso às regras sociais de uma sociedade mecanizada, na qual a potência

⁴ “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”

⁵ “l’impossible dans l’art”

⁶ “l’homme, ce rêveur définitif”

transformadora da imaginação representa um perigo: “As ameaças [da imaginação] se acumulam, e cedemos, abandonamos uma parte do terreno a ser conquistado. Essa imaginação que não admitia limites, permitimos que se exerça apenas segundo as leis de uma utilidade arbitrária.”⁷ (1972, p. 12).

No início do conto, o protagonista de Mandiargues 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 converte-se em uma área montanhosa repleta de grotas, cuja "cor fabulosa e o brilho escarlate que a aureolava magnificamente faziam sonhar também com um meteoro desconhecido surgido na noite boreal" (MANDIARGUES, 1951, p. 90)⁸.

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 "grotas", "orifícios",

⁷ “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”

⁸ "couleur fabuleuse et le rayonnement écarlate qui l'aureolait magnifiquement faisaient rêver aussi à un météore inconnu surgi dans la nuit boréale."

"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 "estado de voluptuosa êxtase"⁹ (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 "continha um homem coberto de abelhas dos pés até o queixo"¹⁰ (MANDIARGUES, 1951, p. 100). Embora tal situação soe perigosa, "o rosto de todos os pacientes estava marcado por um prazer agudo"¹¹ (MANDIARGUES, 1951, p. 100). Sem assustar-se com a cena, o personagem se deixa envolver pelas abelhas e experimenta o ápice do prazer: "percebi em cada polegar de minha epiderme a carícia do enxame e me descobri no cume de uma voluptuosidade tão grande que jamais poderia supor poder alcançar sem morrer."¹² (MANDIARGUES, 1951, p. 101).

Em sua travessia, o personagem percorre uma espacialidade insólita que irradiava "um brilho tão violento [...] como se todo esse labirinto tivesse sido escavado em uma matéria incandescente" (MANDIARGUES, 1951, p. 97)¹³. O trajeto luminoso percorrido pelo personagem assemelha-se a uma jornada de descobrimento, como se realizasse uma incursão subterrânea pelo inconsciente, se deixando 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, se revelam ao homem com tamanha potência que este

⁹ "état de voluptueuse extase"

¹⁰ "contenait un homme couvert d'abeilles des pieds jusqu'au menton"

¹¹ "Le visage de tous les patients était marqué d'une jouissance aiguë"

¹² "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"

¹³ "un éclat aussi violent [...] que si tout ce labyrinthe eût été creusé dans une matière incandescente"

toma consciência da extensão ilimitada onde se manifestam seus desejos, onde o por e o contra se reduzem sem cessar, onde sua obscuridade não o trai. Ele vai, levado por essas imagens que o arrebatam, que mal o deixam o tempo de soprar o fogo de seus dedos. É a mais bela das noites, *a noite dos clarões* [...] (BRETON, p. 52)¹⁴.

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: "ela se julgava fria, se glorificava por tal frieza; e ela havia prometido a si mesma viver apenas entre as pedras" (MANDIARGUES, 2013, p. 156)¹⁵.

Um dia, seu pai lhe informa que havia adquirido um belo e raro diamante cor de púrpura e pergunta a ela 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 encontram-se todos os instrumentos de trabalho do pai, e despe-se 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 com uma lupa o objeto.

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

¹⁴ "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* [...]"

¹⁵ "elle se jugeait froide, se glorifiait de telle froideur; et elle s'étais promis de vivre parmi les pierres seulement"

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 adquirem outra aparência, perdem sua identidade original e passam a compor arquiteturas irrealis. 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, que se encontra nua no espaço fechado do diamante, vê nascer, de um raio solar que atravessa a pedra, uma figura masculina “cujo corpo, todo nu como o seu, tinha uma beleza suprema, mas cuja cabeça parecia com a de um leão. Sua pele, muito lisa, era de um vermelho ardente; sua enorme crina tinha um brilho dourado que o olhar mal podia tolerar” (MANDIARGUES, 2013, p. 173)¹⁶.

Após a metamorfose, ocorre uma inversão na relação entre "sujeito" e "objeto": Sarah, que observava e 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. Após resistir vigorosamente a seus ataques, o ser híbrido explica à protagonista que “ela havia entrado na grande pedra apenas para unir-se a ele, pois, de uma virgem da raça dos profetas e de um homem com a crina de um leão, vindo de um raio de sol e vermelho como o fogo original, nasceria, em um futuro próximo, uma cria de espírito soberano” (MANDIARGUES, 2013, p. 176)¹⁷. Após tal observação, a personagem mantém relações sexuais com o ser híbrido e, ao sair do diamante, confirma que está grávida.

¹⁶ “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”

¹⁷ “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”

No conto em questão, a experiência metamórfica 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, 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.

As imagens do corpo supracitadas integram harmoniosamente a realidade ficcional, o que as coloca em consonância com o interesse surrealista em criar imagens poéticas que diluíssem as fronteiras do admitido, abolindo as relações antitéticas que fundamentam nossa concepção da realidade. As narrativas breves de André Pieyre de Mandiargues apresentam, como procedimento narrativo, aquilo que Breton defendia como objetivo primordial da arte surrealista: a “resolução futura desses dois estados, em aparência tão contraditórios, do sonho e da realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*”¹⁸ (BRETON, 1972, p. 23-24).

Nos contos que analisamos, 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 ficcional multifacetada. Tais representações do corpo estão relacionadas à valorização surrealista dos sonhos, tidos como espaço primordial de superação das antinomias. Ao priorizar imagens poéticas surgidas no limiar entre sonho e vigília, o surrealismo baseou-se basilarmente na teoria dos sonhos de Sigmund Freud.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, 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. No entanto, as imagens oníricas não possibilitam um acesso direto a tais pensamentos, 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).

¹⁸ “résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*”

Segundo o psicanalista, a única relação lógica que os sonhos expressam é “a relação de semelhança, consonância ou aproximação – a relação de “tal como”” (FREUD, 1996, p. 347). A partir de uma linguagem pictórica, 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. Como afirmou Breton no Primeiro Manifesto Surrealista, graças às descobertas de Freud, “a imaginação está talvez no ponto de reaver seus direitos”¹⁹ (BRETON, 1972, p. 19). Para os surrealistas, as imagens oníricas, compostas a partir de analogias ao invés de distinções, superavam as identidades que ordenam nossa percepção da realidade. Valendo-se das características dos sonhos identificadas por Freud, a vanguarda surrealista valorizou criações artísticas que postulassem a pluralidade do real, unindo elementos díspares na composição de novas imagens.

Outra reflexão 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 inconscientes.

Ao destituir o corpo 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

¹⁹ “l’imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits”

evocam corpos que, ao se metamorfosearem, tornam-se libidinosos. É o caso dos contos *Le Pain Rouge* e *Le Diamant*, em que os personagens se tornam minúsculos e ganham acesso a experiências e sensações que nunca seriam possíveis se mantivessem suas dimensões originais.

Conclusão

Nesse artigo, buscamos examinar como André Pieyre de Mandiargues atribuiu grande valor poético à escrita do corpo, reconhecendo-o como elemento narrativo capaz de deflagrar novos sentidos. Nas narrativas insólitas aqui tratadas, a dimensão física dos personagens, ao se abrir para a realidade que a circunda, experimenta os prazeres da existência e se metamorfoseia de acordo com o contato que estabelece com o mundo. 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. Neste mundo ficcional, o corpo se torna transitório, fluido; mas aquilo que perde em fixidez, ganha em profundidade, ao transformar-se no espaço de experimentação erótica dos personagens.

Referências

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1972.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo*. São Paulo: Atual, 1986.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le Désordre de la Mémoire*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Feu de Braise*. Paris: Bernard Grasset, 2013.

_____. *Soleil des Loups*. Paris: Robert Laffont, 1951.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.