

**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**Faculdade de Ciências e Letras**

**Campus de Araraquara - SP**

GLENDIA VERÔNICA DONADIO

**ELEMENTOS POÉTICOS E SURREALISTAS EM  
*L'ÉCUME DES JOURS* (1947), DE BORIS VIAN**



ARARAQUARA – S.P.

2019

GLENDIA VERÔNICA DONADIO

**ELEMENTOS POÉTICOS E SURREALISTAS EM  
L'ÉCUME DES JOURS (1947), DE BORIS VIAN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Andressa Cristina de Oliveira

**Bolsa:** CNPq

ARARAQUARA – S.P.

2019

Donadio, Glenda Verônica  
ELEMENTOS POÉTICOS E SURREALISTAS EM L'ÉCUME DES  
JOURS (1947), DE BORIS VIAN / Glenda Verônica Donadio  
– 2019  
99 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Andressa Cristina de Oliveira

1. Boris Vian. 2. Narrativa poética. 3. Surrealismo.  
I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GLENDIA VERÔNICA DONADIO

## **ELEMENTOS POÉTICOS E SURREALISTAS EM L'ÉCUME DES JOURS (1947), DE BORIS VIAN**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho do Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Andressa Cristina de Oliveira

**Bolsa:** CNPq

Data da defesa: 03/05/2019

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Andressa Cristina de Oliveira (UNESP/FCLAr)

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente (UNESP/FCLAr)

---

**Membro Titular:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Norma Wimmer (DLM/Ibilce)

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP – Campus de Araraquara**

A meus pais, Marcela e Conrado.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao CNPq, pelo apoio financeiro à pesquisa.

À Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, por me proporcionar a realização de um sonho, pela experiência adquirida e pelo enriquecimento profissional e pessoal.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Andressa Cristina de Oliveira, minha orientadora, que me guiou ao longo desse processo e sempre se mostrou disponível para me auxiliar no que fosse preciso.

Aos meus pais, Marcela e Conrado, por todo o amor e apoio.

*« Par un mot tout est sauvé. Par un mot tout est perdu. »*

(André Breton)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo o estudo da obra de Boris Vian, intitulada *L'Écume des jours* (1947), por meio da análise de seu caráter poético e do trabalho com a linguagem realizado pelo autor. Busca também demonstrar a herança surrealista presente na narrativa e visa apontar como esta ainda se filia ao surrealismo, mesmo tendo sido produzida anos após o auge do movimento. O embasamento teórico da pesquisa abrange uma contextualização teórica e histórica do período – pós-guerra, 1945 – no qual a obra foi escrita. Na sequência, são apresentados os principais elementos, características e ideais do movimento surrealista, segundo as obras, sobretudo, de Lima (1995) e Chénieux-Gendron (1992). Estes aspectos são apontados e analisados de acordo com trechos da obra, buscando verificar como esta se filia ao surrealismo. Por fim, são apresentados os conceitos que elucidam o gênero híbrido da narrativa poética, consoante às ideias de Tadié (1994), e outros textos referentes à poesia, os quais permitem o reconhecimento dos recursos poéticos empregados ao longo da narrativa. Estes apontamentos são demonstrados posteriormente na obra em questão, uma vez que o uso de figuras de linguagem, ritmo e musicalidade ao longo da narrativa é essencial para Vian.

**Palavras-chave:** Boris Vian. Narrativa poética. Surrealismo.



## ABSTRACT

This dissertation aims the study of the Boris Vian work entitled *L'Écume des jours* (1947) through the analysis of its poetic character and of the work with the language done by the author. It also seeks to demonstrate the surrealist heritage present in the narrative and aims to point out how this one is still affiliated with surrealism, despite having been produced after the boom of the movement. The theoretical basis of the research spans a historical and theoretical contextualization of the period – post-war, 1945 – when the work was written. The main elements, characteristics and ideals of the surrealist movement, mainly according to the works of Lima (1995) and Chénieux-Gendron (1992) are presented in the sequence. These aspects are pointed out and analyzed accordingly with extracts of the work seeking to verify how this one affiliates itself with surrealism. Finally, the concepts which elucidate the hybrid genre of the poetic narrative, consonant with Tadié (1994) ideas, and other texts regarding poetry, which permit the recognition of the poetic resources employed along the narrative. These notes are demonstrated later in the work in question, once the use of figures of speech, rhythm and musicality throughout the narrative is essential for Vian.

**Key words:** Boris Vian. Poetic narrative. Surrealism.

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1. A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE BORIS VIAN</b>	<b>10</b>
<b>1.2 A literatura francesa no período do pós-guerra</b>	<b>13</b>
<b>2. O SURREALISMO</b>	<b>17</b>
<b>2.1 A poética surrealista</b>	<b>17</b>
<b>2.2 O amor</b>	<b>23</b>
<b>2.3 A crítica social</b>	<b>31</b>
<b>2.4 O humor literário</b>	<b>34</b>
<b>3. A NARRATIVA POÉTICA</b>	<b>57</b>
<b>3.1 A linguagem</b>	<b>60</b>
<b>3.2 O espaço</b>	<b>69</b>
<b>3.3 O tempo</b>	<b>82</b>
<b>3.4 O mito na narrativa poética</b>	<b>87</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>96</b>

## INTRODUÇÃO

### 1. A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE BORIS VIAN

Boris Vian nasceu em Ville d'Avray, França, em 10 de Março de 1920. Apesar de ter sido engenheiro de formação, enveredou-se pelo meio artístico, iniciando sua carreira como músico, tocando trompete nos estabelecimentos do bairro Saint-Germain-des-Prés em Paris.

Ademais, também foi romancista (*Les Fourmis* (1949), *Le Loup-garou* (1945-1953), entre outras); dramaturgo (*L'Équarrissage pour tous* (1947), *Les Bâtisseurs d'Empire* ou *Le Schmirz* (1959), por exemplo); poeta (*Cent sonnets* (1944), *Je voudrais pas crever* (1951-1959), etc.); cenógrafo; tradutor e, por fim, compositor: redigiu inúmeras canções, dentre as quais *Le Déserteur* (1954) foi a mais célebre. A faixa foi composta ao fim da primeira guerra da Indochina (1946-1954) e possui conteúdo explicitamente antimilitarista, razão de muita polêmica na época. Sua reprodução nas rádios foi proibida, especialmente por conta do último verso, considerado antipatriota: “*Et je dirai aux gens: / Refusez d'obéir / Refusez de la faire / N'allez pas à la guerre [...] Monsieur le Président / Si vous me poursuivez / Prévenez vos gendarmes / Que je n'aurai pas d'armes / Et qu'ils pourront tirer.*” (“Eu direi às pessoas: / Recusai-vos a obedecer / Recusai-vos a fazê-lo / Não vão à guerra [...] Senhor Presidente / Caso o senhor me persiga / Previna seus guardas / Que eu não portarei armas / E que eles poderão atirar.”).

Como romancista, publicou volumes poéticos e burlescos com seu nome de batismo, como *L'Écume des jours* (1947), *L'Automne à Pékin* (1947) *L'Herbe rouge* (1950) e *L'Arrache-cœur* (1953) e, por outro lado, com o pseudônimo de Vernon Sullivan, publicou quatro espécies de pastiches do *roman noir*<sup>1</sup>, sombrios e corrosivos, dentre os quais *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), que foi um grande sucesso comercial. Além da temática do amor e da morte, suas obras atacam a moral, a religião, o trabalho, o exército e até mesmo a psicanálise, como acontece em *L'Arrache-cœur* (1953).

---

<sup>1</sup> O *roman noir* pode ser considerado um subgênero do romance policial, que agrupa o *roman d'énigme* e o *roman à suspense*. Alguns elementos temáticos que o caracterizam são a presença de um universo violento, um olhar trágico e pessimista sobre a sociedade e um engajamento político e social. Constituiu-se em um tipo de romance policial que fornece uma visão realista das condições sociais e da criminalidade. O subgênero foi amplamente desenvolvido nos Estados Unidos no ano de 1950. Cf. <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Roman\\_noir](https://fr.wikipedia.org/wiki/Roman_noir)>

O mundo de Vian mistura humor negro e poesia, fantasia e ficção científica, melancolia e absurdo. Do mesmo modo que os pseudônimos permitem a criação de temáticas e traços específicos de cada conjunto de obras, esses também refletem, de certo modo, sua personalidade paradoxal:

O tema do duplo faz referência igualmente à personalidade paradoxal de Boris Vian, cuja obra parece sempre oscilar entre os extremos: branco/preto, delicadeza/violência, leveza/gravidade, morte/vida... A estes paradoxos respondem a profusão de pseudônimos e sobrenomes – Nicole Bertolt os enumerou em mais de 61! – com os quais Boris Vian [...] brinca de esconde-esconde com seus leitores... (CAYOL, 2011, p. 4, tradução nossa)<sup>2</sup>

Uma influência muito importante para a obra de Vian se define pela ciência da *'pataphysique* (patafísica): o autor se integra ao *Collège de Pataphysique*, instituição à qual pertenciam diversos outros autores como Raymond Queneau, Max Ernst, Juan Miró, Jacques Prévert, Eugène Ionesco, etc. Muitos deles eram adeptos ao movimento surrealista. Nesse local eram discutidas as ideias de Alfred Jarry, o qual, de acordo com seu livro *Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, instituiu “os princípios e os fins da *pataphysique*, ciência do particular, ciência da exceção”<sup>3</sup>. Essa ciência consistia, portanto, no “conhecimento e na aplicação das soluções imaginárias, colocando, no mesmo plano, o real e o imaginário” (CAYOL, 2011, p. 6, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Em um grau menos elevado, porém, ainda assim, relevante, um dos membros do *Collège de Pataphysique* também exerceu, de certo modo, alguma influência na vida e obra de Vian: seu amigo, Raymond Queneau. Isso se deve ao fato de que ambos compartilhavam os mesmos interesses, os quais eram expressos de maneira única na obra de cada autor. Por conseguinte, havia uma troca mútua, conforme observa Cécile Cayol: “[...] é em Queneau, seu irmão mais velho de apenas dezessete anos, em quem ele encontra seu mentor; Queneau quem, inicialmente, confiou nele e com o qual ele partilhou não apenas a herança de Jarry e o espírito da *pataphysique*, mas também a

<sup>2</sup> Trecho original: “Le thème du double fait également écho à la personnalité paradoxale de Boris Vian, dont l’œuvre semble toujours osciller entre les extrêmes : blanc / noir, douceur/ violence, légèreté / gravité, mort / vie... À ces paradoxes répondent la profusion de pseudonymes et de surnoms - Nicole Bertolt en a dénombré pas moins de 61 ! –avec lesquels Boris Vian [...] joue à cache-cache avec ses lecteurs...” (CAYOL, 2011, p. 4)

<sup>3</sup> Cf. *Qu’est-ce que le Collège de Pataphysique ?* <http://www.college-de-pataphysique.fr/presentation.html>

<sup>4</sup> Trecho original: “« la connaissance et l’application des solutions imaginaires », en mettant sur le même plan le réel et l’imaginaire.” (CAYOL, 2011, p. 6)

paixão pela linguagem e pelo jazz, a fantasia cáustica e os mesmos gostos artísticos...” (CAYOL, 2011, p. 6, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Vian encontrou, na *pataphysique*, uma ciência sobre a qual poderia lapidar e exercer seu trabalho com a linguagem e a criação de imagens de uma maneira mais concreta, consolidando, deste modo, consoante Frédéric Maget, “uma escrita lúdica e inventiva que maneja de modo habilidoso os jogos de palavras e os neologismos, e que mergulha o leitor em um mundo onírico e poético...” (MAGET, 2008, p. 4, tradução nossa)<sup>6</sup>.

*L'Écume des jours* foi publicada após a Segunda Guerra Mundial, e, conseqüentemente, os cenários político e social diferem daqueles vivenciados pelos fundadores do Surrealismo. Porém, é por meio de uma nova reivindicação no meio artístico e, mais especificamente, literário que a obra em questão pode ser abordada, e retomar, de certa forma, os ideais compartilhados com as teorias referidas. Muitas das práticas e dos ideais surrealistas estão presentes na narrativa.

No que concerne à potência liberal da linguagem surrealista, há a utilização de neologismos, *mots-valises* e transposições de sentido em um único vocábulo. Essas invenções permitem a criação de um universo onírico e único. A atmosfera é surpreendente, passível de modificações absurdas, porém, convincentes e, de certo modo, integradas à realidade da obra. Há a criação de novos objetos – fictícios – como, por exemplo, o *pianoctail*, por meio da criação de novas palavras. As descrições imagéticas também introduzem elementos inusitados e inexistentes fora da narrativa. Dentre esses elementos, há a iluminação, a qual é composta por dois sóis; há animais parcialmente robóticos, vide o coelho de metal que fabrica pílulas; há uma nuvem rosa flutuante que se caracteriza como meio de transporte; há pessoas animalizadas, como a mulher-águia que bota um ovo na pista de patinação; etc.

Os neologismos e as associações inusitadas entre as palavras também aditam o caráter cômico e a crítica social ao longo da obra, visto que esses inventos resultam em conceitos risíveis e irônicos. A crítica social existente na história é voltada à religião, às

---

<sup>5</sup> Trecho original: “c’est en Queneau, de dix-sept ans son aîné, qu’il trouve son père d’élection; Queneau qui, le premier, lui fait confiance et avec lequel il partage non seulement l’héritage de Jarry et l’esprit pataphysique, mais aussi la passion pour le langage et le jazz, la fantaisie caustique et les goûts artistiques.” (CAYOL, 2011, p. 6)

<sup>6</sup> Trecho original: “Une écriture ludique et inventive qui manie avec délice les jeux de mots et les néologismes et qui plonge le lecteur dans un monde onirique et poétique...” (MAGET, 2008, p. 4)

amarras sociais, à recusa ao amor, à negação do erotismo, à condenação da figura da mulher, etc. O repertório dessas criações inclui, por exemplo, o *députodrome*, local sugestivamente destinado aos deputados; ou, então, os *péderastes d'honneur* – ao invés de *garçons d'honneur* – no casamento de Colin. Em relação à religião, a crítica é observada não só no caso da alteração de um substantivo por outro – “*garçon*” por “*péderaste*” –, mas, também, nos trechos que descrevem a mudança na atitude dos representantes da igreja, primeiro no casamento de Colin e Chloé e, em seguida, no enterro da jovem.

### 1.1 A literatura francesa no período do pós-guerra

No contexto social e político pós 1945, consoante Short (1999), a linguagem havia perdido sua substância, ou seja, apresentava-se como algo vazio, uma vez que o mundo real não era mais digno de ser representado, não era considerado belo, apenas uma realidade desordenada, vazia, sem encanto ou esperança alguma. Assim, a literatura do pós-guerra sofreu algumas modificações estéticas, no que diz respeito ao pensamento dos escritores e, também, aos temas recorrentes em suas obras. Isto se deu devido ao fato de que os cenários político e social da época eram extremamente desfavoráveis, gerando, em todos os indivíduos, um sentimento de desesperança e desilusão, conforme apontado por Bersani (1970):

1945: o fim de uma guerra, de fato, mas, também, a descoberta dos campos de concentração, da bomba atômica sobre Hiroshima e, em razão de tamanhos horrores desordenarem as concepções já consolidadas acerca do homem e da linguagem sobre as quais toda uma sociedade estava adormecida, o fim de uma literatura considerada como uma das belas-artes.<sup>11</sup> (BERSANI et al, 1970, p.5, tradução nossa)<sup>7</sup>

Em vista dessa situação, no contexto literário francês, uma intervenção por parte da nova geração de autores pertencentes a este cenário era esperada, como também foi projetada pela sociedade a expectativa do surgimento de uma literatura engajada, a qual poderia se tornar uma ferramenta poderosa no que se refere ao combate às injustiças, assim como um meio de realizar reivindicações fundamentais. Acima de tudo, as produções literárias seriam responsáveis, nesse momento, por expressar os anseios de toda uma sociedade em crise. Dito isso, muitos escritores – sem, necessariamente, se

<sup>7</sup> Trecho original: “1945 : la fin d’une guerre, bien sûr, mais aussi la découverte des camps de concentration, la bombe atomique sur Hiroshima, et, parce que de telles horreurs bouleversent les conceptions rassurantes de l’homme et du langage sur lesquelles toute une société s’était endormie, la fin d’une littérature considérée comme l’un des beaux arts.” (BERSANI et al, 1970, p. 5)

posicionarem politicamente de maneira explícita – buscaram denunciar a mediocridade da sociedade e da moral vigente.

Surgem, portanto, criações literárias cujo conteúdo mescla literatura, filosofia e política, em uma espécie de “literatura engajada”. Jean-Paul Sartre consagra o termo e associa o papel do escritor a uma tomada de posição ideológica ou política, uma vez que nenhum texto pode ser considerado neutro. Assim, em decorrência do projeto filosófico proposto por Sartre, irrompe o existencialismo, o qual contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento das letras francesas. Na obra de Sartre, há uma simpatia com o movimento marxista, assim como um forte engajamento político; na produção de Albert Camus, nota-se um engajamento mais moderado e humanista; Simone de Beauvoir abre caminho para uma reflexão sobre a busca da identidade e, sobretudo, da liberdade feminina. A atuação destes escritores é sintetizada pelo próprio Camus na passagem abaixo, extraída de uma série de artigos publicados pelo periódico clandestino *Combat*: “[...] seu dever... parece ser o de participar da História, relembrando, incansavelmente, as exigências da consciência aos políticos e se opondo às injustiças.” (CAMUS apud BERSANI et al, 1970, p. 14, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Destarte, ao longo da década de 1950, é possível observar o surgimento de diversos volumes – cada qual com suas particularidades – que partilham de uma mesma característica: sua contemporaneidade, modernidade e, sobretudo, seu ideal inovador, constituindo-se como algo diferente daquilo que havia sido produzido até então. Sendo assim, esses se configuravam como “obras marginais, destinadas a uma audiência geralmente muito limitada [...] e que podem ser classificadas aproximadamente em dois grupos, sejam aquelas que se abrem a um outro universo ou [sic] aquelas que se abrem a uma outra psicologia.”<sup>13</sup> (BERSANI et al, 1970, p. 556, tradução nossa)<sup>9</sup>. Tendo em vista a definição exposta acima e, mais especificamente, o segundo grupo citado, cujos exemplares “se abrem a um outro universo”, é possível inserir, neste contexto, a obra de Boris Vian:

Um mundo constantemente angustiante, por vezes carregado de horror, contudo, que possui sempre um irresistível poder de sedução.

---

<sup>8</sup> Trecho original: “[...] son devoir... semble être de participer à l’Histoire, en rappelant inlassablement les exigences de la conscience aux politiques et en opposant la revolte à toutes les injustices.” (BERSANI et al, 1970, p. 14)

<sup>9</sup> Trecho original: “Oeuvres marginales, à l’audience souvent très limitée [...] que l’on peut classer approximativement en deux groupes, selon qu’elles ouvrent sur un autre univers ou sur une autre psychologie.” (BERSANI et al, 1970, p. 556)

Um mundo que, de tão diferente seja este do nosso, não o é de forma alguma seu contrário e, sim, seu inverso. Um inverso que revela neste aquilo que o lugar-comum dissimula, isto é, a verdade. (BERSANI et al, 1970, p. 556, tradução nossa)<sup>10</sup>

Dessa forma, tornou-se necessário um redescobrimto da linguagem, isto é, recuperá-la em sua essência por meio do resgate de sua “dimensão perdida”. Ocorreu, neste momento, a busca – na arte e na literatura – desta nova abordagem: as palavras seriam abstraídas de seu emprego – na linguagem –, recombinaadas, adquirindo, assim, outro potencial, ou melhor, um potencial secundário – outrora esquecido – que agora se tornava primário. Conseqüentemente, houve a utilização de novos vocábulos, os quais eram aplicados não só com o intento de descrever a superficialidade de um substantivo, mas, também, desenredar suas dimensões metafóricas ocultas.

Ademais, para além da linguagem, essa transformação envolvia também a forma de representação do homem – visto até então como um ser totalmente consciente e racional – o qual passaria a ser mais sensível e receptivo a novas sensações e experiências, inclusive àquelas associadas ao inconsciente, assim como a seus impulsos interiores. A representação do homem, aqui, englobaria, notoriamente, uma nova postura por parte do artista, sendo o responsável por este novo conceito. (BRETON, apud SHORT, 1999)

Por conseguinte, é possível depreender que a obra de Vian, inegavelmente, traz algo de diferente e, como mencionado anteriormente, algo inovador. Uma das mais marcantes características do autor, o fator responsável por conferir-lhe tamanha singularidade é a linguagem, ou, mais especificamente, o trabalho com a linguagem. Para Vian, a função linguística em seus volumes se estendia para muito além da simples tarefa de contar uma história: esta, por sua vez, era capaz de conferir ao texto um caráter poético, inventivo e original. Sendo assim, é por meio da linguagem que aquele outro universo toma forma: as personagens peculiares, o espaço e tempo passíveis de mudança contínua, os animais falantes e, também, os elementos estáticos que tomam vida.

---

<sup>10</sup> Trecho original: “Un monde souvent angoissant, parfois chargé d’horreur, mais qui possède toujours un irrésistible pouvoir de séduction. Un monde qui, si différent soit-il du nôtre, n’en est point le contraire, mais l’envers. Un envers qui en révèle ce que l’endroit dissimule, c’est-à-dire la vérité.” (BERSANI et al, 1970, p. 556)



*L'Écume des jours*, considerada a obra-prima de Vian, configura-se como uma narrativa poética com influência surrealista. A obra conta a história de amor entre Colin e Chloé. A jovem contrai uma doença inusitada após o casamento: um nenúfar no pulmão. A partir de então, todos os esforços do rapaz são voltados para curar sua amada. Toda sua riqueza se esvai nesta empreitada, uma vez que o tratamento, no qual Chloé deveria inalar constantemente diversas espécies de flores, é extremamente dispendioso. Em paralelo, move-se uma série de outros personagens, dentre eles: Chick, melhor amigo de Colin, aficionado pelo escritor Jean-Sol-Partre (espécie de caricatura de Jean-Paul Sartre, referindo-se ao ambiente intelectual da época), apaixonado por Alise, com quem compartilha o interesse por Partre. Além dessas figuras, há também Nicolas, chef de cozinha de Colin, Isis, amiga dos casais (e companheira de Nicolas) e a rata cinza, animal de estimação do jovem protagonista.

## 2. O SURREALISMO

### 2.1 A poética surrealista

Os surrealistas são contrários a uma visão deteriorada da arte, regida por convenções sofisticadas. Com isso, propõem uma exposição metódica do inconsciente humano e da ciência irracional da matéria mental. Isso significa, de imediato, um ataque contra a lógica, a moral, o racionalismo e os bons costumes. O estudo do sonho e da loucura e a utilização da imaginação e da intuição permitem revelar a face oculta do homem. Contra a moral e os tabus (sexuais, sociais, religiosos), há a busca da liberação do princípio do prazer e a preocupação em trazer o homem de volta às suas origens.

O interesse pelo sonho e pela parte obscura da mente humana se dá devido à crença de que seria possível recuperar, no inconsciente, a inocência infantil, o acaso e a liberdade. Encarregado da fusão de coisas distintas, contrastantes entre si, o acaso busca separar e eliminar tudo aquilo que o pensamento tenta unificar, o que culmina na explicação da própria existência. Assim, esses diversos mergulhos no inconsciente resultam em imagens de grande teor poético; as investigações do eu subliminar têm como único propósito o enriquecimento da noção do indivíduo acerca de si mesmo e do mundo que ele habita.

Na estética surrealista, a criação de imagens tem como objetivo primordial a liberação de uma realidade imediata. Ocorre, primeiramente, a criação de outro universo, o qual ultrapassa aquele baseado unicamente no estrato comunicativo e imediato da linguagem. Então, os limites do cotidiano são transgredidos, extrapola-se aquilo que seria concebível pelo imaginário comum por meio da irrupção de imagens. Consoante Durozoi, “aquilo que se revela nesta descoberta de algo “para além do sentido” é, portanto, uma necessidade global de transformação do mundo” (DUROZOI, 1972, p. 91-92, tradução nossa)<sup>11</sup>.

A inserção de uma palavra em um contexto incomum reproduz uma visão indeterminadamente extensa, a qual se contrapõe à utilização de uma palavra em seu contexto usual. O processo de liberação da linguagem permite uma associação muito

---

<sup>11</sup> « Ce qui se révèle dans cette découverte d'un « au-delà du sens », c'est donc une nécessité globale de transformation du monde. » (DUROZOI, 1972, p. 91-92)

mais ampla entre os elementos da imagem, o que proporciona um aumento significativo da percepção. Nesse ponto, cabe a diferenciação entre uma simples revelação visionária e a vidência poética; no segundo caso, a erupção imagética advém da permuta entre os significantes, ou seja, a visão surge e é concretizada no ato da criação poética.

A imaginação não é limitada pela realidade e pode ser estimulada por meio de ligações aparentemente gratuitas. Entretanto, essa gratuidade é meramente superficial, uma vez que a linguagem poética oculta uma relação de sentido entre os elementos utilizados na associação de palavras inicialmente desconexas. Desse modo, há um caminho repleto de desvios a ser percorrido, até que seja efetivada a correspondência entre dois termos.

É necessária a liberação do formalismo para que a poesia não se configure apenas como um jogo entre palavras, porém, concomitantemente, há de se levar em conta que a adequação aos conformismos ideológicos se constitui na negação dessa mesma poesia. Dessa forma, a criação poética se configura como o elo entre a realidade cotidiana e o sonho, o qual evita a interpretação da transcendência da linguagem como um dogmatismo hipotético, mágico ou religioso. (ALQUIÉ, 1966, p. 39). A reverberação da relação entre som e sentido culmina na revelação do significado pelo significante, e, conforme aponta Durozoi “a figura prediz sua própria descritografia, a prática sua própria teoria, a poesia sua própria filosofia.” (DUROZOI, 1972, p. 242)<sup>12</sup>.

O estudo dos procedimentos pelos quais a poesia surrealista empreende uma desrealização do mundo – a qual se concretiza pela ruptura da exposição lógica entre os objetos – coloca à prova a cristalização de tudo que é considerado racional na linguagem. Para os surrealistas, a consciência primária, na qual se estabelece a relação original entre o espírito e as coisas, só pode ser recuperada caso haja a destruição de todo e qualquer resultado advindo da solidificação (racional e verbal), a qual é vivenciada pelos indivíduos por meio de experiências localizadas na realidade imediata.

O texto poético tem a capacidade de realizar uma transformação mediante a emoção que suscita; é nele que se exerce a liberdade e os desejos tomam forma. Com isso, o poeta não é um mero esteta ou um artista e, sim, aquele que assegura, revela e

---

<sup>12</sup> « Le chiffre suppose son déchiffrement, la pratique sa théorie, la poésie sa philosophie. Il n'est pas d'autre écriture que dialectique. » (DUROZOI, 1972, p. 242)

realiza a vida em toda sua autenticidade. O poeta passa a ser um indivíduo que suscita pensamentos inusitados e atitudes excêntricas. Com isso, o ato poético se torna uma prática que desvela a personalidade em sua integridade e autenticidade, a qual permite a ação sobre o outro no nível enigmático da comunicação. A atividade de escrita poética isolada, em uma torre de marfim, cede espaço para a injeção da poesia na vida cotidiana, ambas interconectadas, o que ocasiona o surgimento contínuo de novas inquietações.

Para Breton, a poesia carrega a mensagem da felicidade humana e detém a essência da liberdade, à medida que faz uso da linguagem como expressão dos seres e criação dos objetos. Por conseguinte, a linguagem surrealista se adapta melhor à estrutura do diálogo, já que o encontro entre dois indivíduos ocasiona o surgimento de imagens ainda mais inesperadas. Logo, o surrealismo poético busca restabelecer a verdade absoluta por meio do diálogo, e cada interlocutor elabora seu próprio solilóquio sem, necessariamente, impor sua verdade ao próximo. De acordo com Breton, “as palavras e as imagens são somente oferecidas como trampolins ao espírito daquele que escuta” (BRETON, 2011, p. 47).

A contribuição do movimento vanguardista para a poesia contemporânea engloba o fato de os surrealistas explorarem diversos níveis do inconsciente – anteriormente inexplorados –, e ampliarem o conceito de imagem e metáfora “por renovarem a linguagem poética, ao levar adiante as propostas simbolistas de subversão da sintaxe.” (GOMES, 1994, p. 31). Logo, a harmonia de um poema está muito além da mera composição erudita de consoantes, sílabas e palavras e é concretizada por meio da unificação de todos esses outros elementos.

A poesia é, portanto, responsável por estabelecer uma ponte que vai de um sentido a outro, do objeto à imagem, da imagem à ideia e, por fim, da ideia ao fato específico. Vista como uma rota para a liberdade, ela é capaz de promover encontros desconcertantes em um mundo onde as necessidades temporais são momentaneamente isoladas. Desse modo, a aparente incoerência proveniente da heterogeneidade das imagens surrealistas só é mantida se vista pela ótica de classificação voltada para aquilo que seja considerado “útil”. Porém, a sensibilidade aguçada do poeta realiza analogias profundas, que denunciam a unidade do espírito encontrada na multiplicidade da matéria, conforme aponta Gomes (1994):

Com a reinvenção da imagem, os surrealistas pretendiam criar uma imagem do mundo absolutamente inusitada, usando de elementos que pertencem a reinos distintos. E, contrariamente ao senso do homem comum, que pensa na linguagem como um simples utensílio para a comunicação diária, pensa na linguagem como instrumento de revelação ou de desvelamento da realidade ou, ainda, em última instância, como o verdadeiro real que substitui a realidade banal, ao resolver em si as antinomias básicas do homem. (GOMES, 1994, p. 29)

As imagens mais fortes são aquelas que possuem maior grau de arbitrariedade, são as mais contraditórias e as mais difíceis de ser emitidas. Ao desordenar as noções de razão e sentido, essas imagens criam uma atmosfera onírica, e as obras que exprimem esse universo exalam poesia. Desse modo, o surrealismo procurou afastar tudo o que se opusesse à liberação da imagem, como as normas da razão lógica, a censura moral e a preocupação com o caráter utilitário dos objetos. Ao recusar os valores da filosofia cartesiana, os surrealistas aceitam os postulados de uma concepção teórica e do esquema psicológico da identidade entre a sensação e a imagem, a própria existência da imagem e, finalmente, o poder de atualização inerente à imagem.

O valor da imagem está atrelado à beleza da faísca obtida, a qual é gerada pela diferença de potencial entre os dois condutores. Quando há uma oposição mínima, como ocorre na comparação, a faísca não se produz. A associação de contrastes deve ser a mais distante e antagônica possível. O resultado imagético não é deduzido, somente, pelo potencial contraditório entre os termos da imagem, mas, sim, se constitui em um produto simultâneo decorrente da atividade surrealista propriamente dita, a qual culmina no fenômeno luminoso.

A aproximação de dois termos distintos ocasiona a emersão de um sentido inédito. Portanto, do choque entre as palavras nasce a imagem, a qual busca transformar a linguagem e criar um novo universo que colocará em xeque aquele já conhecido. A poesia fundada na prática da substituição, por meio da metáfora, ameaça o código semântico da língua; o poeta retira as palavras de seu sentido habitual para inseri-las em uma nova estrutura semântica, a qual destrói a anterior. Assim, a criação desse novo código se integra a um novo universo imaginário que se mostra anterior às próprias palavras.

Na poética surrealista, o efeito de surpresa suscita a poesia. A força de uma imagem não está em seu aspecto brutal ou fantástico e, sim, na associação distante de

ideias. Há a predileção pelas imagens que exijam um esforço maior para ser trazidas para a linguagem prática; isto se dá pelo fato de que essas possuem uma enorme dose de contradição e tenham um de seus elementos ocultados – seja de ordem alucinatória ou abstrata – em face de algo concreto.

O movimento de vanguarda explorou, sobretudo, o domínio do aterrorizador, do insólito e do obscuro, por meio da imersão nos instintos impróprios do inconsciente. Ao sair da metafísica e almejar um terreno mais sólido, os surrealistas desvendaram a origem dos descontentamentos sofridos pelo indivíduo. O espírito de revolta os levou a adotar teorias marxistas, as quais perturbaram as condições sociais e permitiram ao homem a realização de seu eu completo e, conseqüentemente, o encontro com a liberdade verdadeira.

Portanto, as imagens surrealistas são, geralmente, obscuras e desconcertantes, até mesmo absurdas. Alguns críticos explicam essa obscuridade por meio da inspiração no inconsciente/subconsciente ou, então, por qualquer outra forma exterior ao poema. Muitas dessas imagens são vistas como insólitas caso sejam analisadas isoladamente; contudo, tomadas em seu contexto, estas podem ser compreendidas por aquilo que as precede. Os antecedentes de cada uma dessas imagens são mais facilmente decifrados, uma vez que são investigados pelo viés da corrente ininterrupta de associações verbais, as quais são oriundas da escrita automática.

O caráter arbitrário das imagens só se concretiza se estiver em oposição aos hábitos racionais e à atitude utilitária voltada para a realidade da linguagem. Já no nível da fala, a arbitrariedade é determinada pela seqüência verbal justificada no entorno do poema, como pontua Riffaterre (1969):

No interior desse microcosmo, uma lógica de palavras, a qual não possui relação alguma com a comunicação linguística usual, se impõe: ela cria um código especial, um dialeto no seio da linguagem que suscita no leitor a expatriação de uma sensação na qual os surrealistas veem a essência da experiência poética. (RIFFATERRE, 1969, p. 46, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Dessa forma, mesmo as imagens surrealistas mais arbitrárias podem ser, ao menos potencialmente, integradas à poética tradicional, fundada sobre a civilização e a

---

<sup>13</sup>“A l'intérieur de ce microcosme, une logique des mots s'impose qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale : elle crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation où les Surréalistes voient l'essentiel de l'expérience poétique.” (RIFFATERRE, 1969, p. 46)

cultura. A essência desta arbitrariedade se concentra em conceber tudo aquilo que é admissível e legítimo no mundo.

Aliado a isso, é fundamental expor, de modo mais detalhado, a importância do movimento surrealista para as obras de Vian, uma vez que essa corrente artística, entre outras influências, serviu de base para que o autor pudesse edificar e estruturar seus escritos. Visto isso, a exposição acerca da relação entre a obra do escritor e a escola surrealista se mostra imprescindível. As obras de Vian trazem consigo pontos-chave em comum com o surrealismo, como pontua Séverine Liard, em seu artigo *Boris Vian en vingt-six mots (note de lecture)*:

Outra afinidade, o surrealismo [...] ele – Boris Vian - partilha, apesar de tudo, seis pontos em comum com esse movimento: um gosto real pela provocação, a recusa da lógica cartesiana, a declaração absoluta do não-conformismo, a primazia em harmonia com a potência liberal da linguagem, a atração pelo humor e uma certa prática das “imagens surrealistas”. (LIARD apud LAPPRAND, 2007, tradução nossa)<sup>14</sup>

Portanto, a influência surrealista exerce um grande peso sobre a produção literária do autor, definindo e norteando suas escolhas, tanto linguísticas quanto temáticas, ilustradas em seus livros. Alguns conceitos do surrealismo se destacam nas obras de Vian. O primeiro deles se configura no trabalho com a linguagem, o qual, associado a um “espírito de aventura”, consoante Lagarde e Michard, “motiva as mais livres e mais audaciosas experiências verbais”, se voltando à tudo aquilo que seja “engrandecimento, enriquecimento e multiplicação do *poder de expressão* do espírito.” (LAGARDE & MICHARD, 1962, p. 359, tradução nossa)<sup>15</sup>.

O segundo deles está intrinsecamente ligado ao primeiro, e se caracteriza pela “liberação da imagem”, “seja ela onírica ou realista, precisa ou confusa, consciente ou inconsciente, sensorial ou interior, é a matriz do poema: *é a imagem que comanda*, e de

---

<sup>14</sup> “Autre affinité, le surréalisme : bien que B. Vian n’ait jamais côtoyé le groupe surréaliste. il partage tout de même six points communs avec ce mouvement : un goût réel pour la provocation, la réfutation de la logique cartésienne, l’aveu de non-conformisme absolu, la primauté accordée à la potentialité libératrice du langage, l’attrait de l’humour et une certaine pratique des « images surréalistes ».” (LIARD apud LAPPRAND, 2007)

<sup>15</sup> “Car *l’esprit d’aventure* motive les plus livres et les plus audacieuses expériences verbales [...] c’est à dire à tout ce qui est élargissement, enrichissement et multiplication du *pouvoir d’expression* de l’esprit.” (LAGARDE & MICHARD, 1962, p. 359)

nada vale resistir a ela, nem regras nem convenções, nem sintaxe nem métrica.” (LAGARDE & MICHARD, 1962, p. 359)<sup>16</sup>.

Assim, a associação destes dois conceitos é responsável por criar outro universo, ou melhor, o universo surrealista que inspira a obra do escritor. Ao aliar o trabalho com a linguagem, resultando na criação de imagens poéticas, é possível observar a “presença de uma *ambigüidade entre preciosidade e espiritualidade*, a qual se exprime através do humor e das aparências ou a realidade da mistificação”. (LAGARDE & MICHARD, 1962, p. 360)<sup>17</sup>

## 2.2 O amor

É necessário ressaltar um tema fundamental para o surrealismo e igualmente importante para a obra em questão: o Amor. Para os surrealistas, consoante Lima (1995), o amor se mostra como algo que desafia a ordem estabelecida, as convenções sociais, a religião e, por consequência, as noções do que seria moralmente correto e daquilo que seria imoral, do que seria culposos: ao exaltar a figura feminina, retomar a imagem da mulher sem pudor, associada à noção de liberdade e, finalmente, por meio da poesia, os surrealistas conferem ao amor o papel de “luz na grande vertente da aventura humana” (LIMA, 1995, p. 206). Além disso, “o Surrealismo expõe o Desejo como a luz que revela o segredo do Amor e o Amor em sua totalidade permanecendo Desejo.” (LIMA, 1995, p. 232)

Desse modo, o homem deixa de ser exposto como “animal racional” e passa a ser explorada outra dimensão, a de “homem do desejo”. Com essa transferência no modo de qualificar o homem, a noção de ser humano, nesse contexto, liga-se diretamente ao amor em sua significação máxima. O desejo representa a busca por algo além de si, ou seja, o homem anseia por mais, e somente encontrará essa extensão de si mesmo no outro – na mulher. Como ampliação do que já lhe é próprio, o homem reconhece, na mulher, uma parte que já possui em si mesmo, e é nesse reconhecimento que se instaura e alimenta o desejo. Nesse jogo de espelhamentos, há uma parcela de

---

<sup>16</sup>“*libération de l'image* [...] qu'elle soit onirique ou réaliste, précise ou confuse, consciente ou inconsciente, sensorielle ou intérieure, est la maîtresse du poème ; *c'est l'image qui commande*, et rien ne mérite de lui résister, ni règles ni conventions, ni syntaxe ni métrique.” (LAGARDE & MICHARD, 1962, p. 359)

<sup>17</sup>“[...] présence d'une *ambigüité entre préciosité et spiritualité* qui s'exprime par l'humour et les apparences ou la réalité de la mystification.” (LAGARDE & MICHARD, 1962, p. 360)



reconhecimento, contudo, há, para além desse, uma parcela inexplorada. Essa porção desconhecida, obscura, é suscitada pela provocação pelo fato de a mulher deter algo que o homem não possui, ocasionando o surgimento da necessidade de descoberta e consequente revelação dessa parcela misteriosa. (LIMA, 1995)

A noção de desejo se associa, nesse contexto, à busca de algo único, ou melhor, de alguém único: da mulher. Há uma antecipação nesta procura, uma vez que o ser amado deve ser eleito e ser descoberto por meio de uma aparição ímpar, plenamente iluminada. Mesmo antes de ver Chloé pela primeira vez, Colin exprime de modo insistente o anseio por estar apaixonado: “*Je voudrais être amoureux [...] Tu voudrais être amoureux. Il voudrait idem (être amoureux). Nous, vous, voudrions, voudriez être, ils voudraient également tomber amoureux.*”<sup>18</sup> (VIAN, 2017, p. 63).

Igualmente, a presença da jovem é prevista na narrativa antes mesmo de sua aparição propriamente dita. Antes de ir até a casa de sua amiga Isis – onde, esperançosamente estará enfim apaixonado e conhecerá Chloé –, Colin pede a Nicolas que o ensine a dançar o *bigle moi* (dança fictícia criada por Vian), e o cozinheiro sugere que seja tocada a faixa homônima de Duke Ellington: *Chloe*. Há, portanto, uma espécie de preparação para o tão esperado surgimento da moça, a qual é confirmada quando Colin é apresentado a Chloé e dispara a pergunta: “[...] *êtes-vous arrangée par Duke Ellington ?*” (VIAN, 2017, p. 71)<sup>19</sup>.

Lima também ressalta, ao retomar Benjamin Péret<sup>20</sup> (1956), que a concepção de amor sublime, relacionada ao sacrifício, reclama uma posição radicalista da parte daqueles que se amam: a entrega deve ser total, incontrita e mútua. Essa devoção máxima ao outro pode atingir tanto a vida em seu ponto mais alto quanto ser consumada na morte. Ou seja, a partir do momento em que não houver a possibilidade de uma existência sem o outro, quaisquer sejam as razões disso, restará apenas o perecimento. Assim, ao amor – aliado ao desejo – é restituído um sentido restrito de ligação total entre os seres, resultando, dessa união, uma só alma e um só corpo. Consequentemente, esse novo sentido implica, por vezes, o sacrifício de uma (ou ambas) as partes.

---

<sup>18</sup> “– Queria estar apaixonado – disse Colin. – Você queria estar apaixonado. Ele queria idem (estar apaixonado). Nós, vós, queríamos, queríeis estar. Eles queriam igualmente se apaixonar...” (VIAN, 2013, p. 84)

<sup>19</sup> “– Você é uma composição de Duke Ellington?” (VIAN, 2013, p.)

<sup>20</sup> Cf. PÉRET, Benjamin. *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, 1956.

Colin, personagem principal, é movido pelo sentimento amoroso, uma vez que toda sua vida se vê alterada em razão da doença respiratória de Chloé e, obviamente, pela tentativa que esse empreende em salvar sua vida. Não só o cotidiano de Colin apresenta uma transformação desmedida, mas, também seus ideais, suas paixões, sua maneira de ser e de pensar. O personagem passa da superficialidade extrema – uma vida boêmia, regada a bebidas e jantares ostentosos – à necessidade de trabalhar para sobreviver – e financiar o tratamento da esposa – e, por fim, à miséria total e absoluta.

No último capítulo de *L'écume des jours*, o autor descreve o estado deplorável e o comportamento praticamente suicida do protagonista. Após perder sua eleita, Colin passa dias e noites a travar um duelo entre a vida e a morte: não se alimenta, tampouco dorme. Isso se deve ao fato de que, incrédulo por ter perdido a jovem esposa para um nenúfar, Colin devota todo seu tempo a combater este inimigo, debruçando-se na água de um lago e tentando capturá-lo, arriscando, assim, uma queda a qualquer momento.

O movimento surrealista busca reaver a “evolução do fascínio e da eleição amorosa no Ocidente, iniciada com a proposição dos trovadores.” (LIMA, 1995, p. 209). O estigma de que toda forma de amor – sobretudo o amor carnal – está ligada ao pecado é desmistificado, evidenciando a ideia de devoção absoluta entre o homem e a mulher na relação amorosa. A moral cortês está centrada na idolatria daquilo que é feminino, e associa o sentimento do amor ao heroísmo, ou seja, o masculino, nesse contexto, adota uma conduta cavalheiresca e servil.

Essa servidão não denota um caráter negativo, relacionado à escravidão, por exemplo, mas instaura a ideia do sentimento amoroso como princípio, meio e fim. O ato de servir está profundamente ligado à liberdade, uma vez que essa ação revela um crescimento de valor por parte do indivíduo que serve. A relação entre Colin e Chloé se encaixa aos moldes dessa definição, posto que a mais singela possibilidade de cura para a enfermidade da jovem foi suficiente para mobilizar a vida de Colin, por mais que isso significasse sua ruína física, moral e psicológica.

No Ocidente, as questões relacionadas ao amor em seu viés carnal/erótico foram aferidas por doutrinações católicas de teor vexatório e reprovável. Portanto, qualquer tentativa de expressão dessa abordagem, tanto do sentimento amoroso quanto da libertação da figura feminina, é instantaneamente associada ao constrangimento e à

culpa. Retoma-se, devido a isso, a revalorização da figura da mulher, a qual se estende à reprodução da nudez feminina. Ressignifica-se o nu feminino, o qual é despido de todos esses revestimentos outrora impostos. Doravante, com a aceitação da nudez, reivindicam-se o desejo em todo seu fulgor como sopro de inspiração, incluindo todas as facetas do sentimento amoroso: a paixão, o erotismo, o carnal, a dor no sacrifício, etc. culminando, por fim, no amor sublime.

A questão da nudez se filia a todas as características antes rejeitadas e até mesmo demonizadas da figura feminina: uma dessas características é a sensualidade. A mulher é naturalmente sensual, aspecto este que não deve ser vulgarizado e, sim, explorado em sua essência. Para ilustrar essa questão, Lima (1995) retoma a figura da deusa Afrodite ou Vênus, responsável por simbolizar o poder indomável da fecundidade, não somente por seu caráter reprodutivo, mas, acima de tudo, por sua capacidade outrora negligenciada de despertar nos viventes o desejo apaixonado, “o prazer dos sentidos”, “a perversão das forças vitais”. Jean Chevalier, em seu “Dicionário de símbolos” (2002), complementa a definição de Afrodite:

Deusa da mais sedutora beleza, cujo culto, de origem asiática, é celebrado em numerosos santuários da Grécia [...] Afrodite simboliza as forças irreprimíveis da fecundidade, não em seus frutos, mas no desejo apaixonado que acendem entre os vivos. [...] É o amor sob sua forma física, o desejo e o prazer dos sentidos, ainda não é o amor em um nível especificamente humano. (CHEVALIER, 2002, p. 14-15)

Essas constatações podem ser observadas na personagem de Alise, a qual integraliza este atributo de modo absoluto: espontaneamente sedutora, a jovem sequer nota que possui este efeito magnético sobre os demais. Em alguns momentos da obra, observa-se como ela atrai tanto o sexo masculino quanto o sexo feminino, sem ao menos ter ciência disso ou articular suas ações propositadamente. Em dois momentos da narrativa, o poder de atração da jovem é exaltado, capturando a atenção tanto de Colin quanto de Chloé.

No primeiro encontro com Alise, Colin sente dificuldade em conter o entusiasmo quando confrontado com a beleza da moça: “*Colin regardait Alise. [...] Elle possédait des bras et des mollets ronds, une taille fine et un buste si bien dessiné que l'on eût dit une photographie. Colin se mit à regarder de l'autre côté pour retrouver*

*son équilibre.*<sup>21</sup>” (VIAN, 2017, p. 43-44, grifo nosso). A combinação entre os atributos físicos da personagem e a harmonia de seus traços compõe uma figura estonteante, capaz de desorientar o jovem rapaz. Durante os preparativos para o casamento, Chloé fita Alise, expressando um misto de admiração, afeto e desejo:

*Chloé rit en secouant ses boucles. Il faisait chaud dans la pièce pleine de vapeur et le dos d’Alise était si appétissant que Chloé le caressa doucement [...] La peau d’Alise était chaude et vivante. [...] – Va t’habiller, bébé, dit Alise, tu vas tout faire rater. – Embrasse-moi, dit Chloé. Je suis si contente!* (VIAN, 2017, p. 110)<sup>22</sup>

A descrição da cena evidencia certas características de Alise que atraem a atenção da amiga, assim como a atmosfera vaporosa envolvendo as jovens. Chloé nota as “costas apetitosas” de Alise e, de forma impulsiva, sem poder se conter, começa a acariciá-la. Não só as costas, como também sua pele era ardente, conjunto de peculiaridades que terminam por despertar na futura noiva um misto de alegria e admiração, concretizadas no pedido de um beijo. Sendo assim, enquanto Chloé é descrita como frágil, pueril, quase como uma menina adolescente, Alise incorpora o papel da mulher adulta, feita, capaz de explorar a sexualidade das demais personagens por um viés mais físico e carnal. Chloé, por sua vez, mantém sempre em torno de si algo etéreo, praticamente virginal.

O contraste entre a representação das duas mulheres está ligado à presença do amor tanto como um sentimento puro, sendo este o qual Colin sente e demonstra por Chloé – o que contribui para a atribuição de um caráter mais inocente à jovem – quanto ligado ao erotismo, como um sentimento carnal, envolvendo, principalmente, uma atração puramente física, exibindo a figura da mulher sem pudor, versão esta figurada na personagem de Alise. A diferença entre essas duas abordagens aparece na interação entre os casais Chick e Alise, Colin e Chloé e, excepcionalmente, entre Alise e Chloé.

Logo no segundo capítulo, nota-se uma falta de decoro de Chick quando este relata a Colin o desenrolar de seu primeiro encontro com Alise. Por mais que o rapaz

---

<sup>21</sup> “Colin observava Alise. [...] Tinha braços e panturrilhas roliços, cintura fina e um busto tão bem desenhado que mais parecia uma fotografia. Colin se pôs a olhar para o outro lado, para recuperar o equilíbrio.” (VIAN, 2013, p. 48-49)

<sup>22</sup> “Chloé riu, sacudindo os cachos. Fazia calor naquele banheiro cheio de vapor, e as costas de Alise estavam tão apetitosas que Chloé fez uma carícia leve com a palma das mãos. [...] A pele de Alise estava quente e viva. [...]– Vai se vestir, bebê – disse Alise. – Você vai estragar tudo. – Me beija – disse Chloé. – Estou tão feliz!” (VIAN, 2013, p. 171-173)

não tenha propriamente dito ao amigo que passou a noite com a jovem logo após conhecê-la, lê-se esta informação nas entrelinhas: “– *Comment ça s’est il-terminé? dit Colin. – Euh !... dit Chick, c’était l’heure d’aller au lit... Colin s’étrangla et but un demi-litre de bourgogne avant de se remettre.*” (VIAN, 2017, p. 37-38)<sup>23</sup>. As reticências ao final da frase de Chick, ao dizer que já era hora de ir para a cama, aliadas ao constrangimento de Colin frente a esse comentário, substancializam a ocorrência de fato do ato sexual no final do encontro.

O primeiro momento a sós entre Colin e Chloé, por outro lado, acontece de modo completamente diferente. Ambos se encontram receosos e apreensivos, e a interação entre o casal leva certo tempo para se efetivar em um beijo, o que ocorre somente no momento da despedida. Ao longo do passeio – no qual os dois sobrevoam a cidade em uma nuvem cor de rosa, é válido ressaltar – Colin lança algumas investidas a Chloé, as quais são rapidamente rejeitadas pela moça:

*Dans la vitrine, une jolie femme reposait sur un matelas à ressort. Sa poitrine était nue et un appareil lui brossait les seins vers le haut avec des longues brosses soyeuses en poil blanc et fin. [...] C’est une bonne idée ! dit Chloé. – Mais ça n’a aucun rapport ! dit Colin. C’est bien plus agréable avec la main. Chloé rougit. – Ne dites pas de choses comme ça. Je n’aime pas les garçons qui disent des horreurs devant les jeunes filles.* (VIAN, 2017, p. 86-87, grifo nosso)<sup>24</sup>

Ao se depararem com uma vitrine na qual há uma propaganda de uma mulher que tinha os seios escovados por uma escova com cerdas compridas e sedosas, Colin questiona o porquê de se utilizar tal aparelho, já que a utilização das mãos seria muito mais agradável. Chloé, envergonhada, reprime a emissão do comentário, deixando claro para o rapaz que não aprova este tipo de comportamento.

Então, na ocasião em que Chloé já está muito doente e o relacionamento de Chick e Alise está em crise, há um encontro físico entre Alise e Colin. Além disso, o casal principal parece se distanciar fisicamente cada vez mais, já que Chloé anda cada vez mais enferma, o que dificulta qualquer tipo de contato entre Colin e a esposa. Nesse

<sup>23</sup> “– Como foi que terminou? – disse Colin. – Hmm!... – disse Chick. – Já estava na hora de ir para a cama... Colin engasgou e bebeu meio litro de borgonha antes de se recompor.” (VIAN, 2013, p. 38-39)

<sup>24</sup> “Na vitrine, uma mulher bonita repousava sobre um colchão de molas. Seu peito estava nu e um aparelho escovava-lhe os seios para o alto, com compridas e sedosas escovas de um pelo branco e fino. [...] – É uma boa ideia – disse Chloé. – Mas não tem nada a ver!... – disse Colin. – Com a mão, é bem mais agradável. Chloé ruborizou-se. – Não diga coisas assim. Não gosto de rapazes que dizem horrores na frente das moças.” (VIAN, 2013, p. 128-129)

cenário, a personalidade das duas mulheres aparece de modo mais gritante. É possível constatar nos dois trechos, abaixo destacados, tanto a debilidade de Chloé, quanto a voluptuosidade de Alise; é importante realçar que ambas se encontram extremamente vulneráveis, cada uma exteriorizando, à sua maneira, as aflições e dores da alma:

*– Je suis bien comme ça, dit Chloé. Reste contre moi. Cela fait si longtemps que nous n’avons pas couché ensemble ! – Il ne faut pas, dit Colin. – Si, il faut. Embrasse-moi. Je suis ta femme, oui ou non ? – Oui, dit Colin, mais tu ne vas pas bien. – C’est pas ma faute, dit Chloé et sa bouche frémit un peu, comme si elle allait pleurer. Colin se pencha vers elle et l’embrassa très doucement, comme il eût embrassé une fleur.* (VIAN, 2017, p. 200-201, grifo nosso)<sup>25</sup>

*– Je ne sais pas, dit Colin, mais moi j’aime beaucoup tes cheveux et ta figure. – Regarde, dit Alise. Elle se leva, tira le petit anneau de la fermeture et sa robe tomba par terre. C’était une robe de laine claire ; en dessous, elle n’avait rien. – Oui... dit Colin. Il faisait très clair dans la pièce et Colin voyait Alise tout entière. Ses seins paraissaient prêts à s’envoler et les longs muscles de ses jambes déliées, à toucher, étaient fermes et chauds. – Je peux embrasser ? dit Colin. – Oui, dit Alise, je t’aime bien. – Tu vas avoir froid, dit Colin. Elle s’approcha de lui. Elle s’assit sur ses genoux et ses yeux se mirent à pleurer sans bruit.* (VIAN, 2017, p. 285, grifo nosso)<sup>26</sup>

De acordo com os excertos, nota-se, mais esclarecidamente, exemplos da retomada do amor sublime, seja na vertente mais pura e idealizada, aquela que envolve o ato de sacrifício resultante da moral cortês e da adoração da beleza feminina, seja na vertente da exploração da nudez feminina, da reivindicação do desejo, da paixão e do amor carnal.

No primeiro trecho, Chloé suplica um beijo ao amado, a despeito de seu adoecimento. Em busca de atender ao pedido da esposa, Colin beija-a “muito suavemente, como se beijasse uma flor”. A comparação entre a jovem e uma flor demonstra – e reforça – a passividade da personagem frente à doença: o nenúfar suga

<sup>25</sup> “– Estou bem assim – disse Chloé. – Fica do meu lado. Faz tanto tempo que não deitamos juntos! – Não devemos – disse Colin. – Sim, devemos. Me beija. Sou sua mulher ou não sou? – É – disse Colin –, mas você não está bem. – Não é culpa minha – disse Chloé, e sua boca tremeu de leve, como se ela fosse chorar. Colin se inclinou na direção dela e a beijou com muita suavidade, como se beijasse uma flor.” (VIAN, 2013, p. 340-341)

<sup>26</sup> “– Não sei – disse Colin –, mas eu gosto muito do seu cabelo e do seu rosto. – Olha – disse Alise. Ela se ergueu, abriu o pequeno fecho e o vestido foi ao chão. Era um vestido de lã clara. – É... – disse Colin. Estava muito claro ali e Colin via Alise de corpo inteiro. Seus seios pareciam prestes a alçar voo e os longos músculos de suas pernas delgadas eram firmes e quentes ao toque. – Posso beijar? – disse Colin. – Pode – disse Alise. – Gosto muito de você. – Você vai ficar com frio – disse Colin. Ela se aproximou. Sentou-se nos joelhos dele e, sem ruído, seus olhos começaram a chorar.” (VIAN, 2013, p. 503-505)

todas suas forças, visto que se enraíza profundamente em seus pulmões. Quanto à simbologia das flores, Chevalier aponta que “embora cada flor possua [...] um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do **princípio passivo**.” (CHEVALIER, 2002, p. 437, grifo do autor). Aqui, a inatividade de Chloé viabiliza e demanda um sacrifício da parte de seu esposo; com isso, formaliza-se o estabelecimento do amor como princípio, meio e fim. Para Colin, não há a possibilidade de uma vida sem a mulher que ama, portanto, todos seus esforços serão empreendidos, mesmo que isto signifique o definhamento de ambos.

No segundo trecho, todos os elementos presentes na cena contribuem para compor uma atmosfera libidinosa envolvendo Alise e Colin. A claridade intensa na sala permite ao rapaz que visualize claramente todos os atributos da moça, como “os seios prestes a levantar voo”, assim como as pernas musculosas e delgadas, ambos “firmes e quentes” ao toque. Diferentemente do trecho anterior, a interação entre as personagens, aqui, envolve algo mais carnal, mais físico e, sobretudo, algo que está ligado ao desejo despertado pela visão. A sublimação do sentimento amoroso se concretiza por meio da reivindicação do desejo, do apelo imediato ao prazer dos sentidos, subitamente aceso no momento em que Colin toca e, em seguida, beija os seios de Alise. Entretanto, apesar do acontecimento possuir certo caráter luxurioso, a situação é apresentada como algo natural, recíproco e inofensivo.

A relação entre o amor e o desejo é elevada ao ápice e consumada neste encontro entre os dois amigos. Isto se deve ao fato de que a valorização do corpo na cena não é infundada, pelo contrário, a representação deste tem como objetivo o estabelecimento do desejo, do mais-querer. A nudez desperta uma paixão que só se completa na interação com o outro, a qual abre caminho para a expressão e consolidação do sentimento amoroso, vertiginosamente iluminado e esclarecido pela visualização da forma corporal feminina.

A claridade intensa que adentra a sala de Colin surge como testemunha do poder exercido pela presença do corpo nu. A conexão entre estes elementos – a nudez feminina, o amor e a luz, é destacada no texto de Lima (1995):

O corpo é um conjunto relampejante de palavras/imagens conjugadas numa expressão ou paixão. O corpo abriga a rearticulação possível do Amor. O corpo é o pensamento da matéria (da matéria conjugada) que se faz Amor quando se dá,

quando se abre ou se compreende numa iluminação, quando se entreabre numa anunciação objetiva. Qual é o corpo entre-aberto, desdobrado no jamais, em si mesmo? – É o corpo da mulher. (LIMA, 1995, p. 371)

Até então, nos capítulos anteriores, o apartamento do rapaz já não recebia uma quantidade alta de incidência luminosa em nenhum dos cômodos. Quando Isis faz uma visita a Chloé e se depara com Colin deitado no chão da sala, a moça nota que “*Dans l’entrée, il faisait sombre. Autour de la fenêtre, on voyait un halo de clarté qui ne pénètre pas.*” (VIAN, 2017, p. 267)<sup>27</sup>. Logo, na janela há um halo de claridade que não consegue penetrar o recinto, e o local já se encontra relativamente escurecido.

Adiante, antes da visita de Alise, Colin descansa na sala de jantar, a qual é descrita como: “*Il faisait presque noir dans la salle à manger, la fenêtre était fermée jusq’à dix centimètres de l’appui et le jour n’entraît plus q’une bande étroite. Il avait juste le front et les yeux éclairés, le reste de sa figure vivait dans l’ombre.*” (VIAN, 2017, p. 283)<sup>28</sup>. Novamente, a luminosidade é ínfima, sendo quase totalmente domada pela sombra; a pequena quantidade de luz aclara somente uma pequena fresta na região da testa e dos olhos do jovem. Por outro lado, com a chegada de Alise, “*Il faisait très clair dans la pièce et Colin voyait Alise tout entière.*” (VIAN, 2017, p. 285)<sup>29</sup>. Como um vórtice reluzente, a revelação do corpo nu da jovem é capaz de clarear todo o local, o que permite a exibição escancarada de sua figura feminina. A nudez proporciona, aqui, um vislumbre da liberdade, mesmo que momentâneo.

### 2.3 A crítica social

Ao longo do ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1994), Walter Benjamin aborda a importância do movimento surrealista como ferramenta estética aliada a uma perspectiva de revolução política. O autor ressalta a relevância do Surrealismo como produção artística naquilo que se refere ao questionamento do mundo moderno, por meio de constatações críticas de âmbito social, político e econômico da época – as primeiras décadas do século XX. Frente a este

<sup>27</sup> “Na entrada, estava escuro. Ao redor da janela, via-se um halo de claridade que não entrava.” (VIAN, 2013, p. 467-468)

<sup>28</sup> “Fazia quase escuro no ambiente. A janela tinha se fechado a dez centímetros do parapeito e o dia só entrava por uma faixa estreita. Ele só tinha a testa e os olhos iluminados. O resto de seu rosto vivia na escuridão.” (VIAN, 2013, p. 500)

<sup>29</sup> “Estava muito claro ali e Colin via Alise de corpo inteiro.” (VIAN, 2013, p. 504)



contexto, pode-se delinear o pensamento de Benjamin consoante Moura e Oliveira (2013):

A década de vinte talvez seja o período mais definidor da trajetória intelectual de Walter Benjamin, onde a influência do marxismo e a crítica à ideologia burguesa aparecem de maneira mais relevante. Logo de início, é importante ressaltar a consolidação do regime social democrata na Alemanha tanto sobre os movimentos revolucionários da esquerda quanto sobre as tentativas de golpe da direita política devido, sobretudo, à recuperação dos danos financeiros da Primeira Guerra Mundial, o que proporcionou um aparente estado de contentamento, fazendo com que a ideologia progressista se difundisse por todo o país. (MOURA e OLIVEIRA, 2013, p. 2)

A crítica “à inteligência burguesa de esquerda, supostamente progressista” constitui o cerne da exposição benjaminiana acerca da proposta de revolução surrealista: por meio da arte e, mais especificamente, ao longo do que será exposto neste trabalho, da linguagem poética, o crítico alemão resalta que o movimento liderado por André Breton buscou, acima de tudo, a libertação de determinadas convenções sociais e políticas do período do entre-guerras, por intermédio da reinserção – via literatura – do encantamento no mundo; menosprezado no cotidiano da vida humana. Sublinha, ainda, que a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual foi a maior responsável por direcionar “para a esquerda o surrealismo.” (BENJAMIN, 1994, p. 29)

Esta noção de revolução constitui-se pela aproximação entre arte e práxis vital, culminando em um engajamento político difundido pelas teorias de vanguarda e, acima de tudo, verificado nas práticas surrealistas. Isto se deve ao fato de que, em uma obra vanguardista, a parte individual, isto é, os conteúdos políticos inseridos nesta, não dependem absolutamente de um princípio organizador, já que não apontam para o todo e, sim, para a realidade. Com isso, os motivos políticos individuais passam a atuar de modo isolado, já que a obra, por possuir fragmentos da realidade, não se configura como uma totalidade orgânica, relação que possibilita um novo tipo de arte engajada<sup>30</sup>.

Nessa linha de pensamento, Benjamin destaca que o principal objetivo surrealista é o de mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Essa mobilização só é possível pela inserção do mistério – ou melhor, fenômenos como o maravilhoso, onírico e críptico – no cotidiano, o que resulta em uma espécie de

---

<sup>30</sup> Cf. BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008, p. 160-161

paradoxo, pois, denuncia, ao mesmo tempo, a impenetrabilidade deste mesmo cotidiano. O surrealismo combate, essencialmente, a prática das posições burguesas de esquerda verificadas na eterna associação entre a moral idealista e a prática política, ou melhor, o fato do burguês idealista atuar de acordo com seus “pobres compromissos ideológicos” (BENJAMIN, 1929, p. 30), os quais consideravam o exercício da virtude, por exemplo, pela ótica da obrigação ao invés de buscá-la espontaneamente.

Por conseguinte, essas práticas compartilhavam falsas imagens, repletas de otimismo, de um aparente progresso e bem estar geral. Contrário a isso, surge o pessimismo surrealista, encarregado de desnudar as reais motivações destas imagens; assim, de acordo com Benjamin (1929, p. 8), frente a este “otimismo sem consciência”, somente o “pessimismo integral” dos surrealistas teria a capacidade de instaurar uma verdadeira revolução, privilegiando a ação em detrimento da contemplação. A respeito desta empreitada, Löwy (2002), complementa:

Contra este "otimismo sem consciência", este "otimismo de diletantes", inspirado pela ideologia do progresso linear, ele descobre no *pessimismo* o ponto de convergência efetivo entre surrealismo e comunismo (Benjamin 1971, p. 132). Desnecessário dizer que não se trata de um sentimento contemplativo e fatalista, mas de um pessimismo ativo, "organizado", prático, inteiramente voltado para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior. (BENJAMIN apud LÖWY, 2002, p. 48-49)

Por meio da criação de novas imagens apoiadas neste pessimismo ativo e organizado, a prática surrealista ultrapassa o âmbito estético, da “arte pela arte” e atinge a práxis vital, ao propor um conceito de liberdade intrínseco a uma perspectiva revolucionária. A aplicação deste pessimismo pode significar tanto uma recusa à historiografia progressista, ao libertar um passado potencialmente revolucionário, porém, previamente apagado por esta, quanto uma recusa à ideologia progressista – tanto da direita quanto da esquerda política – ao libertar uma inteligência criativa e a formação de imagens do pensamento, as quais adquirem uma potencialidade revolucionária. (MOURA e OLIVEIRA, 2013)

Sendo assim, salienta-se que o surrealismo trabalhou com a ideia de recuperação do indivíduo perdido e desolado em meio a um contexto de mundo fragmentado, visto os impactos causados pela guerra na sociedade da época. Para isso, era essencial que se iniciasse um processo de negação – e, acima de tudo, renúncia – das amarras sociais: religião – a qual inferiu a noção de pecado via doutrina religiosa – a instituição da família – a qual condenou a o amor – e, por último, o trabalho e sua jornada desumana.

Portanto, era necessário resgatar as capacidades inventivas do ser humano, anteriormente castradas por uma civilização primordialmente materialista, via reclassificação da experiência humana de modo emocional e intuitivo. Logo, com a aplicação da imagem poética – capaz de unificar elementos que, para a razão, não seriam semelhantes ou sequer passíveis de associação – a noção de pertencimento do homem seria transformada, fazendo com que este encontrasse, por fim, seu lugar no mundo.

Apesar de sua publicação ter sido posterior ao auge do movimento surrealista, como também ao ensaio de Benjamin, *L'Écume des jours* (1947) apresenta muitos pontos em comum com o surrealismo, assim como com as ideias evocadas pelo crítico. As semelhanças são verificadas, principalmente, pelo fato de a obra de Vian se configurar em um verdadeiro amálgama, constituído pelo recolhimento de heranças surrealistas – advindas do contexto social e político do pós-guerra – e práticas invencionistas associadas à linguagem – aprimoradas com a ciência da patafísica<sup>31</sup> – integrando-se em uma formidável narrativa poética – com um toque de humor –, de uma singularidade única.

## 2.4 O humor literário

Marshall Berman (1986) constata que o processo de modernização no século XX se amplia a ponto de atingir o mundo todo, assim como o desenvolvimento da cultura mundial do modernismo alcança grande êxito no âmbito da arte e do pensamento. Entretanto, a expansão da coletividade moderna é acompanhada pelo aumento de múltiplos caminhos fragmentários e, ao longo destes caminhos, “perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.” (BERMAN, 1986, p. 17)

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o

---

<sup>31</sup> O autor era integrante do *Collège de Pataphysique*, instituição à qual pertenciam diversos autores como Raymond Queneau, Max Ernst, Juan Miró, Jacques Prévert, Eugène Ionesco, etc. – muitos deles eram adeptos ao movimento surrealista – em que eram discutidas as ideias de Alfred Jarry, o qual, de acordo com seu livro *Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* instituiu “os princípios e os fins da patafísica, ciência do particular, ciência da exceção...” baseando-se “na aplicação das soluções imaginárias, colocando, no mesmo plano, o real e o imaginário”. (CAYOL, 2011, p. 6, tradução nossa). Para Vian, a patafísica representou uma ciência sobre a qual poderia lapidar e exercer seu trabalho com a linguagem e a criação de imagens de uma maneira mais concreta.

que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e de nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 1986, p. 15)

Isso se deve ao fato de que a existência na modernidade se baseia em uma contradição constante, uma vez que os indivíduos se sentem, ao mesmo tempo, fortalecidos pelas grandes organizações burocráticas – as quais controlam e destroem comunidades, valores e vidas – e pressionados a lutar contra estas mesmas organizações em busca de mudar seu próprio universo e, por consequência, o universo daqueles ao redor. Assim, estes indivíduos são concomitantemente revolucionários e conservadores; por mais que estejam disponíveis para novas experiências, sentem medo da consequência destas. Arriscar-se em novas aventuras pode ser algo que proporcione prazer, mas, por outro lado, pode ser algo que os conduza ao abismo, à derrocada humana. Frente a este paradoxo existencial, não há meio mais adequado para a expressão desta nova maneira de existir do que a ironia.

A ironia literária consiste no modo de discurso que se pauta na diferença daquilo que é dito literalmente e aquilo que se quis dizer, ou seja, há uma informação nas entrelinhas, a qual permanece não dita. O caráter atrativo do modo de falar irônico reside justamente no fato de que este sempre deixa algo subentendido; entende-se o contrário do que está sendo dito ou, então, se trata de algo mais complexo do que aquilo que está dito superficialmente. Nos casos mais simples, a ironia aparece na forma de contrário, ou melhor, é dito o contrário daquilo que realmente se quer dizer. Há uma diferença entre o que é dito e o que se quer dizer que só é clara para aquele que já estiver iniciado no assunto, um indivíduo que tem a capacidade de apreender o que há de irônico em um tópico; alguém que compreende o funcionamento da ironia.

Uma obra que possui um senso de ironia apresenta um jogo mental artístico, procedimento intelectual que invoca a imaginação e a memória; encontra semelhanças em coisas distintas e distingue aquelas que parecem semelhantes; elimina o essencial e transforma o particular em geral, entre outras atividades mentais deste tipo. Assim, consoante Muecke, “as situações irônicas não são fenômenos brutos (já prontos) encontrados por acaso, estas são, definitivamente, interpretações.” (MUECKE, 1978, p.

482, tradução nossa)<sup>32</sup>. Com isso, a ironia literária não se limita apenas a frases específicas. Em uma obra de arte, a ironia não provém do alinhamento de frases irônicas, já que há textos que podem ser concebidos sem nenhuma marcação irônica individual. O caráter irônico de um texto pode apenas ser ressaltado pelo contexto da obra; a ironia retoma o contexto por meio de sinais perceptíveis.

O plano de fundo irônico daquilo que é dito literalmente será sempre dado e entendido sob a forma de pressuposto; caso não esteja, aquilo que é dito literalmente será compreendido literalmente e não ironicamente. Assim, o contexto ideológico e cultural de uma obra consiste, por vezes, no meio pelo qual todos os fatos irônicos são elaborados, assim como o plano de fundo no qual sobressai o sentido literal. O contraste entre o que é dito literalmente e o contexto e os sinais incorporados ao longo do texto, são modos diferentes empregados pelo autor, cujo objetivo é o mesmo: a impressão da ironia. Por esse motivo, é necessário examinar a ironia como modo de discurso ao invés de analisar simplesmente a atitude irônica do autor.

O conceito de ironia pode se misturar a vários outros conceitos como o humor, a comédia, a piada, a brincadeira, a sátira, o grotesco, a farsa ou o jogo de palavras. Ao contrário da ironia, a sátira, de acordo com Duarte, “tem uma unidade ideológica, pois fala a uma sociedade que vê degradados os seus valores e procura resgatá-los, sem dúvida porque acredita na ideologia que eles representam (ou porque esta lhe convém).” (DUARTE, 2006, p. 57). Visto isso, é essencial que o autor irônico procure manter um equilíbrio e evite se apoiar somente na fórmula do desmascaramento satírico, o qual tende à crítica social.

O autor irônico deve examinar as dualidades e as múltiplas possibilidades de sentido explorando-as por meio de enunciados irônicos. Por outro lado, a intenção irônica do autor só se completa caso o sentido da mensagem pretendida seja compreendido pelo leitor; este deve possuir a capacidade de compreender a “duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.” (DUARTE, 2006, p. 19)

Uma vez que há a identificação entre o autor irônico e o leitor deste texto, a ironia atua no nível do estranhamento, daquilo que é inesperado e até mesmo paradoxal.

---

<sup>32</sup> Trecho original: “les situations ironiques ne sont pas des phénomènes bruts (ready-made) que l’on rencontre par hasard, ce sont, en définitive, des interprétations.” (MUECKE, 1978, p. 482)

Isto se deve ao fato de que aquele que recepciona o texto deve elaborar seu próprio raciocínio, realizando uma ligação entre o suposto paradoxo percebido e o real significado daquilo que se lê. Assim, a ironia atua de forma intelectual, já que faz com que este leitor sinta prazer ao decifrar o que está dito nas entrelinhas, o que resulta em uma cumplicidade entre autor irônico e leitor.

Portanto, o primeiro nível de compreensão da ironia se encontra no entendimento da mensagem no sentido oposto daquilo que está escrito; isto pode ocorrer por diferentes meios, tanto pela simulação quanto pela dissimulação. Por mais que o real significado não esteja graficamente expresso, há uma verdade oculta que deve ser apreendida, a qual pode conter uma ideologia a ser enaltecida ou defendida.

Na ótica da defesa de uma ideologia, há a possibilidade do surgimento de dois tipos de ironia, as quais abordam a hostilidade frente aos valores humanos: a ironia trágica, na qual a vítima simpática vivencia sua própria derrota, e a ironia niilista, na qual o caráter satírico domina esta simpatia ou a neutraliza. Entretanto, neste segundo caso, restará sempre um grau de identificação enquanto o leitor compartilhar necessariamente desta posição da vítima. Com isso, frente às normas e regras da organização social, Duarte ressalta que “o homem pode ter três atitudes diante dessas regras coercitivas: submeter-se, rebelar-se ou fingir transgredir.” (DUARTE, 2006, p. 53)

O humor, na forma de riso, está conectado aos caminhos seguidos pelo homem nas tentativas de explicar o mundo. Assim, é por meio do riso que a apreensão da realidade se torna possível (realidade, esta, que não é atingida pela razão). O riso permite o acesso a uma verdade que se opõe àquela proveniente do mundo racional e refém de uma ordem previamente estabelecida. Deste modo, consoante Alberti, “ele passa a ser uma solução tanto para o pensamento aprisionado nos limites da razão quanto para o ser aprisionado na finitude da existência” (ALBERTI, 1999, p. 23-24).

O riso pode ser classificado, dentre outras formas, em contraposição à ordem do sério, uma vez que pode remeter à falta de sentido, ao *nonsense*. Nessa linha, o espaço destinado ao riso é sedimentado pela transgressão da ordem social ou da linguagem normativa. Enquanto atribui-se à sociedade a concepção de ordem ou de norma, ao riso é cedido o lugar da desordem ou da transgressão destas. Isto se deve ao fato de que,

muitas vezes, a fonte do riso se encontra na loucura, ou melhor, a origem do riso se dá em contextos cuja reflexão aflige aquele que ri.

É da violação da norma estabelecida que nasce o caráter humorístico da imagem, advindo do jogo de palavras: ao ligar duas ideias distantes pelo emprego do mesmo vocábulo ou de vocábulos semelhantes, surge uma relação simbólica na qual há a conexão entre a imagem sonora – relacionada à ideia da palavra – e a associação visual – relacionada à ideia da coisa, ou seja, àquilo que a palavra representa. Com isso, consoante Alberti, “palavra e coisa não são, portanto, concebidas como realidades unívocas, e sim como idéias compostas de vários elementos” (ALBERTI, 1999, p. 18-19).

Por meio de desvios em relação ao que é considerado originalmente belo e virtuoso, e de combinações raras e insólitas, dá-se origem ao caráter cômico e absurdo da imagem. Esse riso constrangedor – por ser originado do absurdo – não produz nem regenera; entretanto, é igualmente indispensável, já que destrói a verdade implícita daquilo que é considerado sério. Logo, o riso se estende para além do pensamento e permite que a experiência cômica alcance, também, aquilo que não pode ser cogitado como, por exemplo, a morte. O humor negro consiste na captura do leitor por meio da sucessão de imagens angustiantes. O caráter paradoxal desse tipo de humor está na ambiguidade existente entre uma espécie de contemplação mórbida, pelo leitor, dos infortúnios da vítima e a queixa da depravação dos menos favorecidos, em uma espécie de deboche-denúncia.

Sendo assim, o poder do humor é medido de acordo com a quantidade de capital emocional que o leitor ou espectador investiu na vítima ou no tópico abordado humoristicamente. Isto não significa, necessariamente, um desvio do âmbito da arte para o da subjetividade ou uma predileção individual: há uma correlação entre as áreas mais propensas ao humor e as áreas nas quais se investe maior capital emocional, como a religião, a moralidade, a política, a história, o amor, etc. O fato de estas áreas serem igualmente propensas ao humor e dotadas de uma alta carga emocional se dá por se configurarem em elementos intrinsecamente paradoxais, conforme elencados por Muecke como “carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade.” (MUECKE, 1982, p. 76). Consequentemente, a abordagem irônica destes tópicos provoca uma grande identificação por parte do leitor.

Quanto maior for o caráter paradoxal de cada tópico abordado, maior será a ironia construída. Consoante Muecke (1982), estes elementos podem ser abordados ironicamente por diversas perspectivas:

Os contrastes irônicos assumem muitas formas: causa trivial e efeito momentâneo (Por querer uma unha... perdeu a batalha); grandes expectativas e anticlímax...; enorme esforço para realizar a meta mais alta perdida no último minuto e pelo acaso mais simples. Ou a disparidade pode ser entre a inevitabilidade de um resultado ou a certeza de um fato e uma aparência de indeterminação, casualidade ou possibilidades abertas. (MUECKE, 1982, p. 74)

O humor e a ironia percorrem toda a obra em questão, seja de modo explícito, como quando o escritor se refere ao personagem Jean-Sol Partre, uma vez que o personagem em si se configura em uma sorte de caricatura, seja de modo mais sutil, quase imperceptível, pincelado no decorrer dos capítulos. Quanto a este aspecto, Chénieux-Gendron (1992) constata que:

Finalmente, com Alfred Jarry, é o humor moderno que se introduz no campo literário, e a denegação cultural *absoluta* [...] Viver até que a recusa da memória (que implica em seus limites a recusa total da cultura) o conduza ao suicídio. Se Nerval e Rimbaud certamente permitiram ao surrealismo inventar o ‘acaso objetivo’, Lautréamont e Jarry forneceram os primeiros elementos de uma reflexão doravante contínua sobre o humor negro. Entre esses dois pólos, cuja articulação não é evidente, há toda a eflorescência surrealista. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 21)

Em *L'écume des jours* há uma figura pertencente ao contexto político e social do período, a qual não escapa aos olhos de Vian: Jean-Paul Sartre. Na obra, há o personagem Jean-Sol Partre, famoso escritor, admirado, principalmente, por Chick, amigo de Colin. Em relação à existência deste personagem, é válido ressaltar a analogia feita por Maget entre os autores Vian – criativo, inovador – e Sartre – alguém ou algo (existencialismo) que possui, sim, conteúdo interessante, porém, deve ser renovado ou, ao menos, incrementado – por meio das personagens de Nicolas, cozinheiro de Colin e Jean-Sol Partre. De fato, o nome da personagem – Jean Sol Partre – evidencia, através de um veio humorístico, a crítica à Sartre, ou seja, as considerações de Vian a respeito do filósofo real, assim como de sua filosofia [o existencialismo]:

Um privilégio concedido à inventividade que encarna o maravilhoso em *L'Écume des jours* é o personagem de Nicolas, o qual se sobressai na criação culinária. [...] Ele retoma



frequentemente as receitas já existentes de Gouffé, porém, sempre acrescenta novos elementos, o que constata sua criatividade. Assim como Vian que enche suas obras de citações e referências à cultura clássica para melhor desviá-las, jogar com elas ou aproveitá-las. No romance, Nicolas aparece como o modelo oposto de Jean-Sol-Partre, o duplo burlesco de Sartre. A filosofia de Partre é certamente universal, mas somente a inventividade culinária de Nicolas obtém as joias reais. (MAGET, 2008, p. 4, tradução nossa)<sup>33</sup>

Dito isso, pode-se ver mais detalhadamente, por meio da seleção de trechos da obra, como Vian insere – de modo sutil e, ao mesmo tempo, repleto de ironia e pessimismo – os aspectos da estética surrealista no decorrer da história, consoante os apontamentos de Walter Benjamin, sobretudo naquilo que se refere à crítica à ideologia burguesa e à noção de revolução instaurada pela vanguarda.

O primeiro momento consiste no casamento de Colin com sua amada Chloé. A narração dos acontecimentos – desde a preparação dos noivos até a realização da cerimônia – é essencialmente positiva, todos compartilham da mesma excitação e alegria. Ademais, os religiosos – curador e sacristão – mostram-se muito solícitos na preparação da Igreja para o evento; referente a isto, é válido ressaltar que Colin despende uma quantia exorbitante de dinheiro para a realização do matrimônio:

*Toute la chambre était pleine de fleurs blanches choisies par Colin, et, sur l'oreiller du lit défait, il y avait un pétale de rose rouge. L'odeur des fleurs et le parfum des filles se mêlaient étroitement et Chick se prenait pour une abeille en ruche. Alise portait une orchidée mauve dans les cheveux, Isis une rose écarlate et Chloé un gros camélia blanc. Elle tenait une gerbe de lis et un bracelet de feuilles de lierre, toutes neuves et vernies de frais, brillait à côté de son gros bracelet d'or bleu. Sa bague de fiançailles était pavée de petits diamants carrés ou oblongs qui dessinaient en morse le nom de Colin.* (VIAN, 2017, p. 117-118)<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Trecho original: “Un privilège accordé à l’inventivité qu’incarne à merveille dans L’Écume des jours le personnage de Nicolas qui excelle dans la création culinaire [...] Certes il reprend souvent les recettes déjà existantes de Gouffé, mais il leur ajoute toujours des éléments qui témoignent de sa créativité. Tout comme Vian truffe ses œuvres de citations et de références à la culture classique pour mieux les détourner, pour mieux en jouer et peut-être mieux les goûter. Dans le roman, Nicolas apparaît comme le contre-modèle de Jean-Sol Partre, le double burlesque de Sartre. La philosophie de Partre est certes universelle, mais seule l’inventivité culinaire de Nicolas procure des joies réelles.” (MAGET, 2008, p. 4)

<sup>34</sup> “O quarto estava repleto das flores brancas escolhidas por Colin, e no travesseiro da cama desfeita havia uma pétala de rosa vermelha. O cheiro das flores e o perfume das garotas se mesclavam estreitamente e Chick se tomava por uma abelha numa colmeia. Alise tinha uma orquídea violeta no cabelo, Isis uma rosa escarlate e Chloé uma grande camélia branca. Tinha um broto de lírio e uma pulseira de folhas de hera, novinhas, brilhando de frescas, ao lado da grande pulseira de ouro azul. A aliança de noivado era incrustada de pequenos diamantes quadrados ou oblongos que desenhavam o nome de Colin em código Morse.” (VIAN, 2013, p. 184-185).

É possível notar, de acordo com a descrição acima, a importância direcionada aos objetos materiais pelas personagens, especialmente por Colin, uma vez que este foi o responsável por providenciar todos os elementos mencionados ao longo da cena. O excesso de flores, não só destinado à decoração do quarto como também ao embelezamento da noiva e suas madrinhas, acessórios como “*bracelet d’or bleu*” e, por fim, a joia mais ostentosa de todas, a “*bague de fiançailles*”, enfeitada com “*petits diamants carrés ou oblongs*” denunciam a superficialidade e materialismo perpetrados por Colin.

A importância da celebração do casamento é evidenciada de acordo com a opulência dos elementos inseridos em cena. A união entre Colin e Chloé se configura como um marco, pois é logo após o matrimônio que a jovem começa a apresentar sinais de sua doença. Dito isso, o momento da cerimônia se constitui no ápice da felicidade vivenciada pelas personagens e, desse modo, é mister que a construção do cenário se equipare a tal magnificência. A abundância das flores e joias, assim como a beleza das jovens, criam a expectativa de que algo mágico está por vir. A preparação para o casamento define o tom de como de como o evento se desenrolará na igreja.

Ao longo da cerimônia, um jogo de luzes e raios de sol invade o local, em “*Partout, de grandes lumières envoyaient des faisceaux de rayons sur des choses dorées qui les faisaient éclater dans tous les sens...*” (p. 123), conferindo-lhe o aspecto de “*l’abdomen d’une grosse guêpe couchée, vue de l’intérieur*” (p. 123); as nuvens adentram o recinto, disseminando um odor de “*coriandre et d’herbe des montagnes*” (p. 123) e, por fim, “*Il faisait chaud dans l’église et on se sentait enveloppé d’une atmosphère bénigne et ouatée.*” (p. 123). O caráter onírico da imagem se concretiza, portanto, pela utilização da metáfora, uma vez que a igreja se transforma no ventre de uma enorme vespa, aliada à musicalidade presente no trecho, ornamentado pelos adjetivos e participípios passados “*dorées*”, “*couchée*”, “*enveloppé*” e, por fim, “*ouatée*”.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> “Partout, de grandes lumières envoyaient des faisceaux de rayons sur des choses dorées qui les faisaient éclater dans tous les sens et les larges raies jaunes et violettes de l’église donnaient à la nef l’aspect de l’abdomen d’une grosse guêpe couchée, vue de l’intérieur. Très haut, les musiciens commencèrent un chœur vague. Les nuages entraient. Ils avaient une odeur de coriandre et d’herbe des montagnes. Il faisait chaud dans l’église et on se sentait enveloppé d’une atmosphère bénigne et ouatée.” (VIAN, 2010, p. 123) “Em toda parte, grandes luzes enviavam feixes de raios sobre coisas douradas que os faziam explodir para todos os lados, e as largas faixas amarelas e roxas da igreja davam à nave o aspecto do abdômen de uma enorme vespa deitada, vista de dentro. Bem alto, os músicos começaram um coro vago. As nuvens

A pormenorização dos detalhes da cerimônia, como também da temperatura, da atmosfera em si e os aspectos do recinto são encarregados de promover uma transgressão dos limites do cotidiano. Consoante à estética surrealista ocorre, nesse trecho, a intensificação do caráter imagético por meio da criação de um ambiente inconcebível nos moldes do real, ou seja, daquilo que seria aceito pela realidade imediata. Isto pode ser confirmado pela inserção das nuvens como seres animados, as quais ativamente adentram o local e exalam um odor herbal. Ademais, há a personificação da atmosfera, a qual é qualificada e texturizada, respectivamente, como benigna e acolchoada.

Por fim, a concretização do caráter onírico da imagem se solidifica pelo fato de os raios amarelos e violeta conferirem à igreja o aspecto do abdômem de uma enorme vespa. Primeiramente, os raios violeta remetem à cor da realeza. Além disso, há, sobretudo, a acentuação da cor amarela, uma vez que o inseto apresenta a cor amarela (e preta) em seu corpo, como, também, esta cor é trazida pelos largos raios de sol, decorrentes do excesso de iluminação. Com isso, o jogo de cores utilizado por Vian estimula os sentidos do leitor em direção à construção de um evento agudamente majestoso.

A menção à religiosidade aparece anteriormente na história, logo no terceiro capítulo. Chick convida Colin para conhecer sua nova namorada, Alise, e os amigos marcam um encontro na pista de patinação *Molitor*. Ao encontrar o casal, Colin dirige-se até eles, porém, ao realizar um movimento descuidado, acaba causando um acidente envolvendo vários patinadores, dentre os quais muitos morrem. O jovem é retirado do amontoado de pessoas por seu amigo e apresentado a Alise. Enquanto os três conversam tranquilamente, a equipe de limpeza, munida de “raspadeiras”, retira os restos mortais “*des lambeaux sans intérêt d’individualités dissociées*” (VIAN, 2017, p. 42). Aqui, o “amontoado de manifestantes” (p. 45) se transforma, após o desastre, em meros “farrapos sem interesse de individualidades dissociadas” e, além disto, a morte destes indivíduos não causa comoção alguma, pelo contrário, é interpretada como um inconveniente pelos demais ali presentes. Frente ao ocorrido, Colin, Alise e Chick entoam uma prece rápida e retornam à patinação.

---

entraram. Tinham um cheiro de coentro e de ervas das montanhas. Fazia calor na igreja, e a sensação era de aconchego numa atmosfera benigna e acolchoada.” (VIAN, 2013, p. 195)

Um pouco depois, outro patinador se choca contra a parede, pois estava em alta velocidade, e permanece grudado na superfície como “*une méduse de papier mâché écartelée par un enfant cruel*” (VIAN, 2017, p. 45)<sup>36</sup>. Em vista disso, Colin faz um sinal da cruz, os responsáveis pela limpeza colocam uma cruz de gelo no local do acidente, assim como tocam discos religiosos. Novamente, o incidente não provoca nenhum tipo de perturbação nos demais e, inclusive, “[...] *tout rentra dans l’ordre. Chick, Alise et Colin tournaient toujours.*” (VIAN, 2017, p. 46)<sup>37</sup>.

Há um contraste entre a gravidade dos acidentes sofridos pelos patinadores e a reação das personagens frente à tragédia presenciada. Vian constrói, ao mesmo tempo, uma imagem grotesca e, de certo modo, pueril. Ao associar o choque do patinador contra a parede à destruição de uma medusa de papel machê por uma criança, o autor incomoda e intriga o leitor, simultaneamente. A morte dos patinadores, ora reduzidos a “farrapos”, ora a uma “medusa esquartejada”, ressalta a indiferença dos demais ali presentes. As outras pessoas na pista de patinação não só não se abalam com tais fatalidades, como também as ignoram completamente. Assim, a linguagem poética traz uma relação de sentido entre a combinação de palavras, as quais, inicialmente, parecem não possuir relação alguma entre si.

A religiosidade, neste contexto, é expressa pelas personagens de maneira totalmente automática, como mera convenção. Há a consciência de que determinadas situações requerem certas práticas como as orações e os sinais de cruz, entretanto, não há nenhuma emoção conectada a estas práticas; a realização destas é completamente despersonalizada, irrefletida. A partir daí, as referências irônicas e reprobatórias em relação ao catolicismo apenas se intensificam, como ocorre na cerimônia de casamento de Colin e Chloé e, posteriormente, no enterro da jovem.

Em seguida, nota-se a introdução de elementos sombrios na atmosfera da narrativa, que, a partir de então, serão cada vez mais intensos, culminando em seu ápice no fim da história. Na viagem para a lua de mel, as personagens se deparam, na estrada, com uma mina de cobre. Inicialmente, instala-se uma paisagem – composta de “*une mousse rase et maigre, d’un vert décoloré, et, de temps à autre, un arbre tordu et échevelé*” (p. 133)<sup>38</sup> – e, logo após, aparecem os mineiros manejando o cobre que, sob

<sup>36</sup> “uma medusa de papel-machê esquartejada por uma criança cruel.” (VIAN, 2013, p. 53)

<sup>37</sup> “[...] tudo retomou a ordem. Chick, Alise e Colin continuavam girando.” (VIAN, 2013, p. 54)

<sup>38</sup> “um musgo raso e magro, de um verde desbotado” (VIAN, 2013, p. 214)

efeito do calor, “[...] *fondait et coulait en ruisseaux rouges frangés de scories spongieuses et dures comme de la pierre*” (p. 135).<sup>39</sup>

A reflexão sobre a relação entre som e sentido resulta na revelação do significado pelo significante. Há a reincidência dos elementos poéticos, como a utilização de aliteração das consoantes “r” e “s”, respectivamente, nos vocábulos “*en ruisseaux rouges frangés*” e “*de scories spongieuses*”, sendo que, na segunda dupla de palavras, há um apelo aos sentidos do leitor, ao transferir, sinestesticamente, tanto um aspecto esponjoso quanto duro como uma pedra às escórias, adensando o caráter desagradável da cena.

Fica clara, aqui, a retomada por parte de Vian da crítica social característica do movimento surrealista e devidamente revista por Benjamin (1994): ao longo do trecho, a personagem Chloé se questiona sobre o sentido de os mineiros de cobre desperdiçarem todo seu tempo de vida trabalhando, quando, na verdade, máquinas poderiam substituí-los, permitindo-lhes, então, desfrutar de seu tempo livre de maneira mais proveitosa, usufruindo da companhia de sua família.

O diálogo abaixo mostra o distanciamento das personagens – acostumadas ao conforto, riqueza, abundância – em relação ao universo dos trabalhadores, acepção que os leva a discutir a respeito da (falta de) lógica no modo como se dá a relação entre o trabalho – nos moldes do sistema capitalista – e aqueles que necessitam dele para sobreviver. Logo, a linguagem surrealista se adapta melhor à estrutura do diálogo, já que o encontro entre dois indivíduos ocasiona o surgimento de imagens ainda mais imprevisíveis:

– *En tout cas, c’est idiot de faire un travail que des machines pourraient faire. – Il faut construire des machines, dit Colin. Qui le fera ? [...] – Ce que je veux dire, c’est qu’ils travaillent pour vivre au lieu de travailler à construire des machines qui les feraient vivre sans travailler. – C’est compliqué, estima Chloé. [...]– Mais, tu crois qu’ils n’aimeraient pas mieux rester chez eux et embrasser leur femme et aller à la piscine et aux divertissements ? – Non, dit Colin. Parce qu’ils n’y pensent pas. – Mais est-ce que c’est leur faute si ils croient que c’est bien de travailler ? – Non, dit Colin, ce n’est pas leur faute. C’est parce qu’on leur a dit : « Le travail, c’est sacré, c’est bien, c’est beau, c’est ce qui compte avant tout, et seuls les travailleurs ont droit*

<sup>39</sup> “*Le cuivre, sous l’effet de la chaleur, fondait et coulait en ruisseaux rouges frangés de scories spongieuses et dures comme de la pierre.*” (VIAN, 2017, p. 135)

“O cobre, sob efeito do calor, derretia e corria em riachos vermelhos margeados por escórias esponjosas e duras feito pedra.” (VIAN, 2013, p. 219)

*à tout. » Seulement, on s'arrange pour les faire travailler tout le temps et alors ils ne peuvent pas en profiter. – Mais, alors, ils sont bêtes ? dit Chloé. – Oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que le travail, c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de chercher à progresser et à ne plus travailler. – Parlons d'autre chose, dit Chloé. C'est épuisant, ces sujets-là. Dis-moi si tu aimes mes cheveux... (VIAN, 2017, p. 137)<sup>40</sup>*

Assim, constata-se a inserção, de modo isolado, de uma sorte de fragmento da realidade – o sistema capitalista e suas relações de poder – na história relatada, uma vez que este diálogo ocupa todo um capítulo. Aparentemente, a presença deste conteúdo configura-se como uma simples conversa entre os amantes a caminho da lua de mel, ao se depararem com um cenário desagradável e um tanto hostil: a rotina massacrante dos mineiros.

Todavia, é exatamente na inserção despreziosa desta singela discussão que o autor imprime a crítica social e política característica do Surrealismo: é inegável, aqui, que a linguagem teve um papel fundamental na construção desta, uma vez que, por meio da utilização de diversos recursos poéticos, sobretudo a metáfora, cria-se a imagem de uma atmosfera opressora e sufocante, capaz de traduzir o sentimento daqueles trabalhadores tão incompreendidos pela alienação de Chloé e, por outro lado, desprezados por certo cinismo da parte de Colin.

O aspecto irônico da cena é constituído por meio da inserção da figura do *ingénu*, a qual, consoante Muecke (1982), se baseia no indivíduo capaz de “fazer perguntas ou comentários cuja importância total ele não compreende.” (MUECKE, 1982, p. 86). A eficácia da utilização desta figura está na economia de meios: a simples constatação do senso comum ou da ignorância e/ou inocência da personagem pode revelar as complexidades da hipocrisia ou expor o caráter irracional do preconceito. Dito isso, o assunto é introduzido exatamente pelo diálogo aparentemente inocente entre

---

<sup>40</sup> “– Em todo caso, é idiota fazer um trabalho que máquinas poderiam fazer. – É preciso construir as máquinas – disse Colin. – Quem vai fazer isso? [...] Quero dizer que elas trabalham para viver em vez de trabalhar para construir máquinas que os fariam viver sem trabalhar. – É complicado – disse Chloé. [...]– Mas você não acha que eles prefeririam ficar em casa e beijar a mulher e ir para a piscina e se divertir? – Não – disse Colin. – Porque eles não pensam nisso. – Mas é culpa deles se acham que trabalhar é bom? – Não – disse Colin. – Não é culpa deles. É porque disseram para eles: “O trabalho é sagrado, é bom, é bonito, é o que conta antes de tudo, e só os trabalhadores têm direito a tudo”. Só que dá-se um jeito de fazê-los trabalhar o tempo todo, e então eles não podem aproveitar. – Mas então eles são burros? – disse Chloé. – É, são burros – disse Colin. – É por isso que concordam com aqueles que lhes fazem acreditar que o trabalho é o que há de melhor. Isso evita que eles reflitam e que busquem progredir e parar de trabalhar. – Vamos falar de outra coisa – disse Chloé. – Esses assuntos me esgotam. Diz se você gosta do meu cabelo...” (VIAN, 2013, p. 221-224)

Colin e Chloé a respeito das relações trabalhistas – a ingenuidade a respeito do assunto advém do fato de que nenhum deles jamais trabalhou na vida. A ironia se concretiza, portanto, pelo fato de que ambos, totalmente leigos sobre o assunto, insistem em discutir e argumentar a respeito da vida dos mineiros.

Por conseguinte, Colin, após ter gasto toda sua fortuna tentando salvar sua amada, vê-se forçado a arrumar um emprego, já que não consegue mais bancar as despesas como antes. Em contraposição ao excerto anterior, a necessidade faz com que, finalmente, o rapaz se coloque no lugar dos mineiros de cobre, por exemplo, em vez de simplesmente analisá-los sob uma perspectiva distante:

*Je viens pour l'annonce, dit Colin. – Ah ? dit l'homme. Voilà un mois qu'elle passe sans résultats. C'est un travail assez dur, vous savez... – Oui, dit Colin, mais c'est bien payé ! – Mon Dieu ! dit l'homme. Cela vous use, voyez-vous, et cela ne vaut peut-être pas le prix, mais ce n'est pas à moi de dénigrer mon administration. D'ailleurs, vous voyez que je suis encore en vie... – Vous travaillez depuis longtemps ? dit Colin. – Un an, dit l'homme. J'ai vingt-neuf ans. » Il passa une main ridée et tremblante à travers les plis de son visage. [...] – J'ai besoin d'argent, dit Colin. – Cela est fréquent, dit l'homme, mais le travail vous rend philosophe. Au bout de trois mois, vous en aurez moins besoin. – C'est pour soigner ma femme, dit Colin. – Ah ? Oui ? dit l'homme. – Elle est malade, expliqua Colin. Je n'aime pas le travail. – Je regrette pour vous, dit l'homme. Quand une femme est malade, elle n'est plus bonne à rien. – Je l'aime, dit Colin. – Sans doute, dit l'homme. Sans ça vous ne voudriez pas travailler. (VIAN, 2017, p. 274-275)<sup>41</sup>*

Nesse excerto, em oposição ao anterior, a personagem principal vê-se em uma situação completamente nova e perturbadora, obrigada a se transportar para o universo dos trabalhadores em razão de uma carência financeira. Por mais que não concorde e despreze o modo como as relações trabalhistas se configurem, ironicamente, Colin admite que a remuneração oferecida para o serviço sobrepuja suas crenças pessoais; isto

---

<sup>41</sup>– Vim por causa do anúncio – disse Colin. – Ah? – disse o homem. – Já faz um mês que estamos publicando, sem resultados. Saiba que é um trabalho difícilimo... – Sim – disse Colin –, mas é bem pago! – Meu Deus! – disse o homem. – É desgastante, veja bem, e talvez não valha o preço, mas não cabe a mim denegrir a administração. Aliás, pode ver que eu ainda estou vivo... – O senhor trabalha há muito tempo? – disse Colin. – Um ano – disse o homem. – Tenho vinte e nove anos. Passou uma mão enrugada e trêmula pelas dobras do rosto. – E agora eu consegui, veja só... Posso ficar no escritório e ler o manual o dia inteiro... – Preciso de dinheiro – disse Colin. – Isso é frequente – disse o homem –, mas o trabalho faz do senhor um filósofo. Três meses depois, não vai mais precisar dele. – É para cuidar da minha mulher – disse Colin. – Ah, é? – disse o homem. – Ela está doente – explicou Colin. – Não gosto de trabalhar. – Sinto muito – disse o homem. – Quando uma mulher está doente, não serve para mais nada. – Eu a amo – disse Colin. – Sem dúvida – disse o homem. – Sem isso o senhor não iria querer trabalhar.” (VIAN, 2013, p. 483-485)

se deve ao fato – como ele mesmo confia ao homem com quem dialoga – de que o amor e a preocupação que sente por Chloé superaram quaisquer outras circunstâncias.

Um aspecto interessante a ser levado em conta é a aparência do funcionário que conversa com Colin; apesar de ter vinte e nove anos, o homem possui as mãos e a face enrugadas, como se trabalhar naquele ambiente – fazia apenas um ano que estava empregado lá – tivesse sugado a energia vital deste, ao extirpar a juventude e torná-lo um velho com menos de trinta anos. Assim, conforme o próprio homem expressa em sua fala, o trabalho “não vale o preço”, ou seja, não dignifica o indivíduo de maneira alguma; pelo contrário, retira sua essência, faz com que este se sinta vazio e sem vida.

Além disso, há um grande paradoxo no processo de produção das armas, mais especificamente, dos canos dos fuzis – função para a qual Colin se candidatou – posto que estas são cultivadas na terra e necessitam de calor humano para germinarem. De modo irônico, ao eleger o calor humano – algo profundamente acolhedor – como meio para fabricação das armas que servirão à matança indiscriminada de homens, Vian denuncia o caráter essencialmente ilógico da guerra. Desse modo, ressalta-se que as imagens mais impactantes são aquelas que possuem maior grau de arbitrariedade, são as mais controversas e as mais difíceis de ser produzidas.

Conforme pontuado por Gauthier, a imagem consiste em uma “manifestação de um antimilitarismo fundiário, manifestação, ao mesmo tempo, de um poder excepcional de invenção [...] a gratuidade surrealista na significação plena da alegoria.” (GAUTHIER, 1973, p. 40, tradução nossa).<sup>42</sup> Ademais, o ambiente é dominado pela ausência de vida, pois, não só a terra como também a lã, – material do cobertor com o qual Colin deverá cobrir-se para germinar as sementes dos canos das armas – são classificadas como estéreis:

*La terre est stérile [...] pour que les canons de fusil poussent régulièrement et sans distorsion, on a constaté depuis longtemps qu'il faut la chaleur humaine. [...] Vous pratiquez douze petits trous dans la terre, dit l'homme, repartis au niveau du coeur et du foie, et vous étendrez sur la terre après vous être deshabilité. Vous vous recouvrirez avec l'étoffe de laine stérile*

---

<sup>42</sup> Tradução: “Manifestation d’antimilitarisme foncier, manifestation en même temps d’un exceptionnel pouvoir d’invention. [...] la gratuité surréaliste à la pleine signification de l’allégorie.” (GAUTHIER, 1973, p. 40)



*qui est là, et vous vous arrangerez pour dégager une chaleur parfaitement régulière.* (VIAN, 2017, p. 276-277, grifo nosso)<sup>43</sup>

Por fim, o rapaz se descobre inapto para o emprego, dado que os materiais produzidos não obtêm um formato regular. Inclusive, a última remessa apresenta uma particularidade inusitada: todos os canos de fuzis possuem uma flor de aço nas extremidades. A inserção das flores neste contexto reforça a sensação de hostilidade impressa ao longo de toda a cena, assim como intensifica o contraste entre o amor e a guerra. Por mais que seja obrigado a produzir um objeto mortífero e esteja em um ambiente completamente tóxico, as intenções de Colin se mantêm puras e emocionalmente carregadas pela afeição por Chloé; portanto, isto é transferido para as armas que cultiva.

No entanto, as rosas brancas de aço que brotaram, salvo sua beleza estonteante, são “malignas” e realizam um corte profundo na mão do jovem quando este tenta colhê-las para levar à esposa. O antimilitarismo é gritante neste trecho, por meio da construção de uma imagem duplamente absurda: na empreitada em salvar a vida da amada, o jovem teria que destruir sua própria, em um ofício cuja finalidade mesma é a da destruição de outras vidas, ainda, por meio da fabricação de armas. Nota-se que a imagem surrealista é, por vezes, obscura e desconcertante, e possui um caráter absurdo.

Os elementos inseridos nesta cena, em princípio, podem parecer desconexos, até mesmo desnecessários. Entretanto, há algumas semelhanças responsáveis por evidenciar a analogia realizada pelo autor. Para que pudesse germinar as doze sementes que dariam origem aos canos da espingarda – as quais eram plantadas em doze buracos feitos na terra – Colin deveria entrar em um compartimento estreito e deitar-se sobre um monte de terra cujo formato assemelhava-se ao de um caixão; além disso, o rapaz deveria utilizar apenas a região do tronco, do coração até o fígado, para distribuir o calor humano, necessário ao plantio.

Curiosamente, a descrição desta passagem, assim como a forma em que os componentes dela estão distribuídos, equipara-se ao fuzilamento, procedimento aplicado na Segunda Guerra Mundial. O pelotão, responsável pela execução dos condenados,

---

<sup>43</sup> “– A terra é estéril [...] para que os canos de fuzil cresçam direito, e sem distorções, constatamos, faz muito tempo, que é preciso calor humano. [...] – Cave doze buraquinhos na terra – disse o homem –, distribuídos no meio do coração e do fígado, e deite-se no chão depois de se despir. O senhor vai se cobrir com o pano de lã estéril que está aqui, e dê um jeito de emitir um calor perfeitamente regular.” (VIAN, 2013, p. 486-487)

possuía exatamente o total de doze balas para consumir o ato, e o tiro deveria mirar a região do tronco atingindo o coração, preferencialmente. Por fim, a esterilidade da terra prenuncia o inevitável advento da morte, seja dos funcionários que ali trabalham, seja das futuras vítimas pela utilização das armas ali fabricadas, seja, por extensão, da jovem esposa de Colin.

Para além da questão da guerra, a crítica se aprofunda ao longo deste capítulo naquilo que toca o modo como a sociedade burguesa é construída como um todo. Isto pode ser observado por meio de diversos elementos postos em cena, como o caráter destrutivo da função em si, já que em pouco tempo de serviço os funcionários perdem décadas de vida; a produção desenfreada de armas que talvez nem sejam utilizadas; por fim, a destruição ou desmonte de toda a produção para adequá-la às novas exigências, como ocorre com as máquinas rolantes.<sup>44</sup>

De acordo com Berman, “tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo.” (BERMAN, 1986, p. 113); o que inclui desde objetos como as roupas, até o equipamento e a fábrica que as produz, aos indivíduos que operam estes equipamentos, às casas e bairros onde vivem estes operários, às grandes corporações que os exploram, às vilas, cidades, todo o território nacional que as envolvem. Todos estes elementos são produzidos e construídos para, depois, serem destruídos para que possam ser refeitos ou repostos logo em seguida.

Outro fator bastante satirizado por Vian é a natureza burocrática do trabalho, não só na administração do setor público, como também do setor privado, como nas empresas, por exemplo. A personagem de Chick exerce a função de engenheiro e tem a atribuição de monitorar diversas máquinas, bem como os operários responsáveis por cada uma destas. No quadragésimo oitavo capítulo, pode-se verificar a aplicação deste pensamento: certo dia, por falta de atenção ao ofício, ao se distrair lendo um livro de Partre, o jovem deixa de notar o mau funcionamento de quatro máquinas, o que provoca a morte de vários operários.

---

<sup>44</sup> Trecho sobre as “máquinas rolantes”: “– Vira e mexe falta munição – disse o homem –, estamos atrasados no programa de munição, temos grandes estoques para um modelo de fuzil que não fabricamos mais, mas não recebemos a ordem de fazer para os novos, então não podemos usá-los. Mas não faz diferença. O que o senhor quer fazer com um fuzil diante de uma máquina rolante? Para cada máquina rolante que o inimigo fabrica, nós fazemos dois fuzis. Então temos a superioridade numérica. Mas uma máquina rolante não tem medo de um fuzil, nem de dez, sobretudo descarregados... – Aqui não se fabricam máquinas rolantes? – perguntou Colin. – Sim – disse o homem –, mas nem acabamos direito o programa da última guerra, então elas não funcionam bem e é preciso desmontá-las, e, como são solidamente construídas, leva muito tempo.” (VIAN, 2013, p. 494-495)

Para relatar a perda destes homens, Chick passa, seguidamente, por três repartições para que consiga efetuar tal comunicação. Na primeira repartição, comunica a perda de quatro homens; na segunda, informa que algumas máquinas estão com defeito e, na terceira, fala a respeito da baixa do rendimento das demais máquinas, ocasionada pelo defeito destas outras. Fica clara a menção depreciativa por parte do autor em relação ao excesso de segmentação das funções exercidas em uma empresa, o que acaba por causar lentidão e inoperância na maioria dos casos.

Ainda na terceira repartição, o jovem é demitido por conta do contratempo ocorrido. Nesta ocasião, além da existência da burocracia, revela-se, também, a injustiça presente nas relações trabalhistas, especialmente quando o que está em jogo é o lucro da empresa: por mais que explique ao chefe de produção que a diminuição progressiva do rendimento se deve ao acidente com as máquinas, isentando-se de culpa referente ao acontecido, este não o escuta, e ainda replica: “– *C’est la première fois que ça m’arrive, dit Chick. – Je regrette, dit le chef de la production. [...] – Je n’y pouvais rien, dit Chick. Qu’est-ce que c’est que la justice ? – Jamais entendu parler, dit le chef de la production.*” (VIAN, 2017, p. 263)<sup>45</sup>. Ao questionar a parcialidade da decisão do chefe ao demiti-lo em razão de um erro isolado, Chick é informado por seu superior que este jamais havia ouvido falar em justiça.

A iniquidade nas camadas trabalhistas não se estende apenas à Chick; neste capítulo também se pontua o tratamento inumano voltado aos operários dirigentes das máquinas. Em condições análogas à escravidão, cada operário porta uma pesada argola de ferro atada ao pé direito – prendendo cada um à sua respectiva máquina –, a qual era aberta apenas no meio do dia e à noite. Assim, em um local inteiramente insalubre, cujo ar só é respirável à custa da purificação contínua através de jatos de essências, a ocorrência de um acidente se mostra inevitável. A pane das quatro máquinas afeta diretamente os quatro operários, os quais são brutalmente assassinados:

*Les hommes qui y étaient affectés gisaient à terre. Leur jambe droite repliée formait un angle bizarre à cause de l’anneau de fer et les quatre mains droites étaient sectionnées au poignet. Le sang brûlait au contact du métal de la machine et répandait*

---

<sup>45</sup> “– É a primeira vez que isso me acontece – disse Chick. – Lamento – disse o chefe de produção. [...] – Eu não podia fazer nada – disse Chick. – O que é a justiça? – Nunca ouvi falar – disse o chefe de produção.” (VIAN, 2013, p. 460-461)

*dans l'air une odeur horrible de bête vivante carbonisée.*  
(VIAN, 2017, p. 260)<sup>46</sup>

Nota-se uma recorrência, pois, anteriormente, Colin já havia proferido a seguinte frase a respeito da atividade laboral: “– *C'est horrible, dit Colin. Ça rabaisse l'homme au rang de la machine.*” (VIAN, 2017, p. 242).<sup>47</sup> Assim, como já havia sido profetizado pelo rapaz, os colegas de trabalho de Chick são massacrados por máquinas e, assim como estas, são rapidamente substituídos. Não há diferença entre o valor que é dado ao aparelho e aos seres humanos que comandam estes aparelhos. Dessa forma, a condição humana é relativizada e, por conseguinte, rebaixada ao nível do objeto, o qual é facilmente descartado quando não possui mais utilidade. Ademais, a elaboração da imagem tem seu auge na animalização dos operários; após terem a vida ceifada, estes exalam o odor de “bestas carbonizadas”.

O episódio do enterro de Chloé revela de modo bastante evidente a abordagem irônica de Vian, especialmente no fragmento em que Colin conversa com a imagem de Jesus – aqui, esta possui a função metonímica de simbolizar a religião católica – durante a cerimônia decorrida na igreja. Neste excerto, a personagem principal questiona Jesus a respeito do motivo da morte de Chloé, o qual o responde com ares de zombaria, alegando que não possuía nenhuma responsabilidade referente ao ocorrido, como também indaga o porquê de Colin não ter despendido mais dinheiro dessa vez, como havia feito com o casamento.

Além disso, é possível verificar a ironia nos momentos em se confere a Jesus o sentimento de incômodo, assim como o fato deste buscar uma posição menos desagradável entre seus pregos, ou então procurar ajustar sua coroa de espinhos visando sentir-se menos desconfortável.

*Devant l'église, on s'arrêta, et la boîte noire resta là pendant qu'ils entraient pour la cérémonie. Le Religieux, l'air renfrogné, leur tournait le dos et commença à s'agiter sans conviction. Colin restait debout devant l'autel. Il leva les yeux : devant lui, accroché à la paroi, il y avait Jésus sur sa croix. Il avait l'air de s'ennuyer et Colin lui demanda : – Pourquoi est-ce que Chloé est morte ? – Je n'ai aucune responsabilité là-dedans, dit Jésus. Si nous parlions d'autre chose... – Qui est-ce*

<sup>46</sup> “Os homens que trabalhavam nelas jaziam no chão. Suas pernas direitas dobradas formavam ângulos estranhos, por causa do anel de ferro, e as quatro mãos direitas estavam seccionadas no punho. O sangue queimava no contato do metal da corrente e espalhava pelo ar um cheiro horrível de bicho vivo carbonizado.” (VIAN, 2013, p. 454-455)

<sup>47</sup> “– É horrível – disse Colin. – Rebaixa o homem ao nível da máquina.” (VIAN, 2013, p. 418)

*que cela regarde ?... demanda Colin. Ils s'entretenaient à voix très basse et les autres n'entendaient pas leur conversation. – Ce n'est pas nous, en tout cas, dit Jésus. – Je vous avais invité à mon mariage, dit Colin. – C'était réussi, dit Jésus, je me suis bien amusé. Pourquoi n'avez-vous pas donné plus d'argent, cette fois-ci ? – Je n'en ai plus, dit Colin, et puis, ce n'est plus mon mariage, cette fois-ci. (VIAN, 2017, p. 325-326)<sup>48</sup>*

Neste último parágrafo apresenta-se a crítica social, novamente; entretanto, desta vez esta é direcionada à questão religiosa. Conforme é lembrado pela imagem de Jesus, diferentemente do evento anterior – o casamento –, Colin, agora, não possui mais nenhum resquício de sua fortuna. Sem dinheiro, o jovem não teve a oportunidade de proporcionar um funeral digno à esposa, fato cruelmente confirmado pelo sacristão, o qual lhe informou, indelicadamente, que deveria contentar-se com uma “*cérémonie de pauvre*” (VIAN, 2017, p. 276)<sup>49</sup>. No instante em que Colin não detém mais o poder aquisitivo, o tratamento que recebe é completamente outro; habituado a uma conduta solícita, receptiva, polida e festiva por parte dos religiosos, surpreendentemente, o rapaz depara-se com imensa aspereza e profundo desprezo da parte deles.

Cristaliza-se, dessa forma, a hipocrisia da prática religiosa e, por extensão, da ideologia burguesa em sua totalidade: a conduta moral, estendendo-se ao âmbito religioso, varia de acordo com diversos fatores, não necessariamente éticos ou advindos de sentimentos de bondade. Essa discrepância na forma como o rapaz é tratado, em dois momentos distintos de sua vida – quando detinha poder aquisitivo e quando já não tinha mais dinheiro –, ilustra o poder do mercado na vida do homem moderno, o qual relativiza o valor de questões que vão além da economia e tangem a metafísica.

Logo, aspectos como a honra e dignidade pessoais são encaradas como valor de troca; todas as liberdades pelas quais os homens têm lutado são substituídas por uma liberdade sem princípios, baseada na livre troca. A integridade humana tem seu valor quantificado, transforma-se em mercadoria e passa a ter um preço: quanto mais alto, maior seu valor, e vice-versa.

---

<sup>48</sup> “Pararam diante da igreja e a caixa negra ficou ali enquanto eles entravam para a cerimônia. O Religioso, com cara de poucos amigos, lhes dava as costas e começou a se agitar sem convicção. Colin estava de pé diante do altar. Ergueu os olhos: diante dele, pregado na parede, havia um Jesus em sua cruz. Tinha ar de tédio e Colin lhe perguntou: – Por que a Chloé morreu? – Não tenho nenhuma responsabilidade sobre isso – disse Jesus. – Que tal falarmos de outra coisa... – Quem é o responsável? – perguntou Colin. Eles conversavam em voz bem baixa e os outros não ouviam. – Não somos nós, em todo caso – disse Jesus. – Eu o convidei para o meu casamento – disse Colin. – Foi um sucesso – disse Jesus –, eu me diverti muito. Por que desta vez não deu mais dinheiro? – Não tenho mais – disse Colin –, e afinal, isso aqui não é o meu casamento.” (VIAN, 2013, p. 578-580)

<sup>49</sup> “cerimônia de pobre” (VIAN, 2013, p. 572).

Outro ponto importante nesta relação entre a personagem e a religiosidade/as práticas religiosas configura-se pelo fato de que, assim como ocorreu em relação à questão do trabalho, Colin só passa a refletir sobre a questão religiosa quando o pior cenário se concretiza, ou seja, após a morte de Chloé e, mesmo assim, sua reflexão é superficial. Isto acontece porque ele foca apenas em si, como aquilo tudo estava o afetando, e não no problema geral, na hipocrisia presente nas práticas religiosas em sua totalidade. Por exemplo, essa mesma hipocrisia já havia sido demonstrada, pela própria personagem, na pista de patinação: ao ter sido responsável por causar um acidente envolvendo a morte de vários patinadores, o rapaz entoa uma prece rápida e segue com suas atividades, sem ponderar as consequências do que havia feito; como se a prece instantaneamente absolvesse qualquer parcela de culpa que este possuísse em relação ao ocorrido.

Nesse caso, novamente, a reflexão de Colin é tão leviana que, mesmo indignado com a conduta de Jesus – o qual representa metonimicamente a Igreja e, por extensão, o catolicismo – continua atuando conforme a convenção, conforme a moral, ao seguir a seguinte linha de raciocínio: como havia favorecido Jesus ao convidá-lo para seu casamento, era esperado que a divindade retribuísse seu favor ao poupar a vida de Chloé. Nota-se que não há densidade psicológica das personagens, suas atitudes não advêm de um lugar contemplativo.

Observa-se, mais uma vez, o escárnio às práticas da instituição religiosa, a qual é estruturada como uma outra empresa qualquer, com níveis hierárquicos que se assemelham a cargos estratificados, de acordo com a fala de Jesus: “– *Pourquoi est-ce que Chloé est morte? – Je n’ai aucune responsabilité là-dedans, dit Jésus. Si nous parlions d’autre chose... – Qui est-ce que cela regarde? – Ce n’est pas nous, en tout cas, dit Jésus.*” (VIAN, 2017, p. 326) <sup>50</sup>No momento em que este informa que o que havia sido feito a Chloé não competia a “nós” – o plural empregado aqui engloba a Igreja como um todo, espécie de sociedade anônima – retoma a ideia de que a Igreja não detém o poder de decisão, não atua diretamente na vida dos fiéis; a instituição – aqui, transfigurada na imagem do Salvador – se isenta de qualquer obrigação para com os devotos.

---

<sup>50</sup> Tradução: “– Por que a Chloé morreu? – Não tenho nenhuma responsabilidade sobre isso – disse Jesus. – Que tal falarmos de outra coisa... – Quem é o responsável? – perguntou Colin. [...] – Não somos nós, em todo caso – disse Jesus.” (VIAN, 2013, p. 579)

A insensibilidade por parte dos funcionários da igreja salta aos olhos. Como se estabelece que Chloé tenha uma “cerimônia de pobre” em razão da escassa quantia de dobrezões<sup>51</sup> restantes, os carregadores – responsáveis por transportar o caixão da jovem – aparecem à porta de Colin com roupas sujas e rasgadas; então, manejam o ataúde com tanto desleixo, vide os inúmeros talhos marcados na madeira, que o arremessam pela janela. No caminho para o velório, o condutor canta aos berros, pois só se cala a partir da quantia de cento e cinquenta dobrezões.

Em seguida, após uma caminhada extremamente longa, Colin, Isis e Nicolas chegam ao cemitério de pobres, juntamente com os carregadores e o caixão negro. O cemitério localiza-se em uma espécie de ilha rodeada por um enorme lago. O acesso ao cemitério é feito através de uma prancha estreita, semelhante a uma ponte, a qual fica sobre a água; entretanto, esta se mantém muito próxima da água e, com a superfície instável, faz com que, frequentemente, os pés dos passantes se molhem com o líquido escuro e sombrio do lago.

O ápice da falta de respeito efetiva-se no momento em que o caixão é literalmente jogado no interior da cova, enquanto os carregadores entoavam *À la salade*, cantiga infantil popular na França. Ao avaliar os versos da canção, nota-se a ironia de Vian ao inseri-la no trecho, uma vez que estes enriquecem o caráter grotesco de toda a situação: “*À la salade/Je suis malade/Au céleri/Je suis guéri/À la pomme de terre/Je suis par terre/Au haricot/Je suis dans l'eau./– Savez vous nager, Mademoiselle/Monsieur?*”.<sup>52</sup>

O ato de cantar, em si, já é totalmente inapropriado para o enterro e o conteúdo da canção pueril não só é profundamente desrespeitoso, como também bastante picaresco em relação aos sentimentos daqueles que sofrem a morte do ente querido, ou seja, daquele que está sendo enterrado. Como se isto não fosse suficiente, o “sacrostão” (“*chuiche*”) e o “bedelêu” (“*bedon*”) (sacristão e acólito, respectivamente) começam a uivar como lobos e a atirar pedras na cova de Chloé. A relação entre o aspecto cômico e a morte neste trecho é realizada pela técnica do distanciamento, ou seja, a morte é apresentada como se fosse presenciada pela primeira vez, o que provoca risos – geralmente inquietos – no leitor. Assim, a geração deste riso ambíguo e irônico indica

<sup>51</sup> Nota explicativa: O “dobrezão” é uma moeda fictícia utilizada na obra.

<sup>52</sup> Versos retirados do endereço: <https://www.mamalisa.com/?t=fs&p=150>

certo ceticismo por parte do autor, o que, segundo Duarte “resulta dessa antevisão da morte, coloca-a em dúvida e permite afastar a indesejada para um momento improvável e perdido num futuro incerto, ou então coloca no seu raio de atuação apenas o outro e não o eu.” (DUARTE, 2006, p. 54)

Finalmente, essa espécie de “realidade paralela” constituída pela atmosfera fantasiosa e surreal da narrativa, tem seu ápice no final da obra, no qual Vian dedica um capítulo inteiro a um diálogo entre a rata cinza e um gato qualquer no cemitério. Neste diálogo – a manifestação do absurdo aqui é evidente, uma vez que são inferidas características humanas (a fala, os sentimentos) aos animais –, após testemunhar a ruína moral, emocional e financeira de seu dono, a rata comunica ao gato que deseja se suicidar, pois não consegue suportar ver Colin vivenciar a dor lancinante da perda de sua amada.

Com isso, o animal de estimação pergunta ao felino se este poderia comê-lo e se este ato seria muito demorado; o predador, a contragosto – já havia se alimentado –, avisa que morderia o pescoço da rata logo que alguém pisasse em sua cauda, estendendo-a pela calçada. Dito isso, em seguida, “*onze petites filles aveugles de l’orphelinat de Jules l’Apostolique*” (VIAN, 2017, p. 335) <sup>53</sup> vêm cantando e caminhando em direção à cauda do gato.

A inserção das onze garotinhas órfãs cegas ao fim do capítulo e, conseqüentemente, da narrativa, é algo extremamente simbólico. Primeiramente, torna concreta a ideia trabalhada ao longo de todo o livro, da implacabilidade da morte e da natureza mortífera do universo; dela é impossível escapar, dado que está presente em todos os lugares e atinge a todos os seres, até mesmo a ratinha cinza, epítome da bondade dentre todas as personagens ao longo da história.

Ademais, a transformação da personagem principal se completa: Colin transita de um indivíduo feliz e bem afortunado para alguém que não encontra mais motivos para viver, profundamente desestimulado pelas circunstâncias de sua existência, daí a presença do suicídio. O aparecimento das órfãs – representando a morte (de seus pais) – aliado ao fato destas serem cegas – representando a recusa em enfrentar as tragédias do destino – reforçam o profundo tormento e desencanto vivenciados pelo jovem, legando

---

<sup>53</sup> “onze garotinhas cegas do orfanato de Júlio, o Apostólico.” (VIAN, 2013, p. 598-599)



à imaginação do leitor se este último realmente sobrevive a todas as atrocidades narradas até ali.

Em seguida, o autor aplica um tipo de golpe final ao catolicismo ao mencionar a figura de “*Jules l’Apostolique*”, conforme aponta Gauthier na passagem: “orfãs cegas e que cantam? Jamais existiu o Júlio Apostólico e, sim, Juliano, o Apóstata. O último golpe envenenado por toda a ferocidade desesperada da obra foi desferido contra a Igreja católica e o catolicismo.” (GAUTHIER, 1973, p. 49, tradução nossa)<sup>54</sup>. Isso se deve ao fato de que jamais se falou deste suposto apóstolo francês, entretanto, existiu, efetivamente, uma personalidade histórica cujo cognome é semelhante ao da personagem de Vian: “*Julien l’Apostat*”. Julien, imperador romano, ficou conhecido pela alcunha que lhe foi aferida pela tradição cristã, como sendo “o apóstata”. Este soberano foi responsável por procurar reimplantar o politeísmo ao longo de seu reinado (361-363) como substituição ao monoteísmo vigente na época. Autodeclarado pagão produziu escritos críticos voltados ao cristianismo.

Portanto, entre “*Julien l’Apostat*” e o fictício “*Jules l’Apostolique*” há um jogo de palavras, visto que apóstata se refere àquele que renuncia a uma religião ou crença e, em contrapartida, apóstolo consiste em um dos doze discípulos de Jesus Cristo, encarregado de difundir a palavra de Deus. Ademais, como Jules é um dos doze discípulos de Jesus, restam deste modo onze, os quais são metamorfoseados, aqui, nas onze garotinhas cegas do orfanato que o acompanham. Evidencia-se a completa deturpação elaborada pelo autor, quando um apóstolo faz referência, na verdade, ao paganismo e, além disso, seus demais companheiros são, na verdade, garotinhas cegas. Assim, não há esperança para a ratinha: mais uma vez, a religião católica não lhe proporcionará a salvação e, menos ainda, o alívio de seu sofrimento.

---

<sup>54</sup> “Des orphelines, et aveugles, et qui chantent? Il n’y a jamais eu de Jules l’Apostolique mais un Julien l’Apostat. Le dernier trait, empoisonné par toute la férocity désespérée du livre, a été pour l’Église et pour le christianisme.” (GAUTHIER, 1973, p. 49)

### 3. A NARRATIVA POÉTICA

Em *Le récit poétique* (1994), Jean-Yves Tadié apresenta as características das narrativas ditas poéticas, as quais, como o nome já evidencia, trazem aspectos estruturais da prosa e, também, da poesia. Isso se deve ao fato de que esse tipo de narrativa possui a ficção, proveniente do romance, a qual conta uma história em um (ou vários) lugares, de um ou mais personagens; entretanto, concomitantemente, os processos narrativos remetem à poesia, seus efeitos e modos de ação. Sendo assim, a narrativa poética transita entre o romance e o poema, o que ocasiona um conflito constante entre a função referencial – responsável pela evocação e representação – e a função poética, a qual direciona a atenção do leitor para a forma da mensagem.

Esse tipo de narrativa está menos sujeito ao encadeamento literário e, ao mesmo tempo, livre da versificação poética. Entretanto, a utilização dos recursos poéticos é frequente e pode ocorrer nos níveis sintático, fônico e semântico. Ao longo do texto, trabalha-se com o símbolo, característico do poema, porém, no texto em prosa, o que proporciona uma estrutura mais ampla e uma duração mais alongada. Os elementos propriamente romanescos se inserem no primeiro plano, fazendo com que os símbolos se mantenham ocultos e sejam revelados em diferentes momentos da história. Essa revelação pode ocorrer tanto horizontalmente, ou seja, no nível sintagmático, quanto verticalmente, em diferentes níveis do texto, no nível paradigmático.

A concepção das personagens, do tempo e do espaço não é suficiente para a classificação de uma narrativa como poética. É especificamente no trabalho com a linguagem que o caráter poético da narrativa é revelado. Isso pode ser verificado por meio do aparecimento de sucessivas imagens, da musicalidade e do ritmo presentes ao longo dos trechos, assemelhando-se a um longo poema em prosa. A função poética volta a atenção para a própria mensagem e, como ocorre no poema, os eventos mencionados são esvaziados de sentido, uma vez que o foco está no trabalho com a própria linguagem. Desse modo, por mais que a função referencial não seja inexistente, essa tende, incessantemente, à ausência, fazendo com que sua presença ao longo da narração seja quase fantasmagórica.

A prosa literária possui processos próprios, contudo, também emprega diversos processos que caracterizam o poema. Tanto a prosa quanto a poesia diferenciam dois tipos de mensagem, as quais se opõem entre si, seja pela forma, seja pela substância – o

que pode ocorrer no plano da expressão ou no plano do conteúdo. A substância consiste na realidade, enquanto a forma abrange essa mesma realidade, estruturada pela expressão. O sentido de uma palavra se revela somente nas relações de oposição que esta apresenta com as demais palavras. Segundo Jean Cohen (1974), a diferenciação entre poesia e a prosa romanesca é menos qualitativa do que quantitativa e se dá “pela frequência do desvio que esses dois gêneros literários se distinguem, podendo a diferença de frequência ser a menor possível.” (COHEN, 1974, p. 23).

A oposição entre prosa e poesia ocorre por meio de caracteres existentes entre dois níveis, fônico e semântico. No nível fônico há o verso, imediatamente identificável para o público, se configurando como critério da poesia. Por outro lado, no nível semântico, há outros caracteres específicos, os quais estabelecem outro recurso poético da linguagem. Dito isso, verifica-se que o verso é cíclico, ao passo que a prosa é linear. O caráter cíclico do verso imprime a musicalidade à mensagem, ao conferir a esta a noção de retorno. Porém, o verso só é portador de um sentido enquanto não adere inteiramente ao retorno; a mensagem poética é, igualmente, verso e prosa, envolve o retorno e a linearidade. Com isso, garante-se, respectivamente, a “indiferenciação” e a “diferenciação” do discurso. (COHEN, 1974)

Desse modo, consoante Cohen, “a frase poética confere aos seus termos uma função que o sentido é incapaz de exercer” (COHEN, 1974, p. 170) correspondendo, nesse caso, o sentido à denotação. A conotação toma o lugar do sentido – da denotação – e o acordo entre os termos da frase poética ocorre, conseqüentemente, no plano conotativo. O código da linguagem poética é responsável por sintetizar as semelhanças e oposições de acordo com a sensibilidade, e o paralelismo entre som e sentido é reestabelecido no plano conotativo, aproximando a relação entre significantes e a relação entre significados. É na transição da língua denotativa para a língua conotativa que se insere a metáfora poética, a qual ocasiona uma mudança de sentido capaz de aproximar dois significados que normalmente se excluíam. Por meio de um desvio – a metáfora – a poesia desfaz a ligação entre significante e noção para substituí-la pela emoção.

Em “O estudo analítico do poema” (2006), Candido ressalta que o trabalho criador do poeta constitui nas combinações de palavras, as quais adquirem um significado próprio e se tornam condutoras do significado do poema. Seja por meio da

utilização dos vocábulos de acordo com seu sentido corrente ou, então, de acordo com um sentido diferente daquele empregado normalmente, as palavras são organizadas de modo “que o seu significado apresente ao auditor, ou leitor, um supersignificado, próprio ao conjunto do poema, e que constitui o seu significado geral.” (CANDIDO, 2006, p. 103).

Nessa atividade semântica singular, os arranjos de palavras podem se configurar em signos, figuras, imagens, metáforas, alegorias ou símbolos. Candido ressalta a visceralidade do processo metafórico, o qual não envolve qualquer interferência no ato da transposição semântica, o que resulta na criação de outra realidade, integral e injustificada, intrinsecamente ligada a uma necessidade profunda de expressão “sem recurso a um elemento discursivo de prova que nos arraste para o universo prosaico da razão e da lógica.” (CANDIDO, 2006, p. 122).

Então, a linguagem artística se diferencia da linguagem cotidiana pelo fato de usar imagens, figuras e termos que não são imediatamente compreensíveis. A imaginação é a única faculdade capaz de eliminar a distância entre o ser e a ideia; é somente por meio do trabalho com a linguagem, por meio da imagem, que ocorre a expressão da ideia. Portanto, esse jogo com as palavras se baseia em uma espécie de manipulação da realidade – via imaginação – buscando captar o verdadeiro significado dessas imagens elaboradas. Ademais, a manifestação do elemento lúdico pode ser vista por meio de outros elementos poéticos como “a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases.” (HUIZINGA, 2000, p. 147)

Logo, a linguagem poética joga com as palavras, e, de acordo com Huizinga, “ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.” (HUIZINGA, 2000, p. 148-149). Assim, o termo “imagem” abrange realidades diversas, as quais incluem, de acordo com Lefebvre, a “representação mental, imitação pictural, decalque, cópia, figura de estilo em geral ou, mais particularmente, metáfora.” (LEFEBVRE, 1980, p. 135-136).

A imbricação entre as imagens do texto ocorre por associação, seja pela semelhança ou pelo contraste. Com isso, o princípio básico de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo consiste na analogia, a qual está pautada na semelhança entre coisas

diferentes. Ademais, as imagens se interrelacionam ao longo da narrativa e não são independentes entre si ou fora do contexto da obra.

Com isso, há um jogo entre a progressão linear necessária imposta pela ficção, característica da prosa, e as constantes interrupções imagéticas, as quais criam o ritmo e trazem musicalidade à narração. A imagem tem a função de abolir os limites entre o imaginário e o real, sendo responsável por agir sobre o inconsciente do leitor, ao plantar dúvidas sobre o verdadeiro sentido das coisas; essa fornece, em paralelo, mais de um significado para um determinado acontecimento, o que faz com que a narrativa se abra para tudo aquilo que não faz parte dela. A referência ao real é apenas um pano de fundo para as experimentações com a linguagem, e o trabalho com o aspecto poético da mensagem, seja por meio de recursos fônicos, sintáticos ou semânticos, sobretudo na utilização das figuras de linguagem, principalmente a metáfora. Mais do que mera cópia da realidade, a imagem opera um questionamento acerca desta.

### 3.1 A linguagem

Michel Gauthier-Darley (1957) ressalta que desde a segunda metade do século XIX os anticonformistas do Simbolismo – Corbière, Laforgue, Cros – assim como Mallarmé, Flaubert e, mais tarde, Proust foram responsáveis pela restituição “de um poder mágico às palavras” que provocou “uma retomada da posse da linguagem pelo escritor jamais vista ou concebida.”<sup>55</sup> (GAUTHIER, 1973, p. 64, tradução nossa).

A retomada do “poder mágico das palavras”, instaurada pelos escritores da segunda metade do século XIX, permitiu a Vian o resgate – no decorrer de sua obra – deste trabalho com a linguagem, ao utilizar-se de todos os recursos do jogo verbal. Isto engloba desde o uso do trocadilho, tão caro a Rabelais e aos surrealistas, até a aplicação de acrônimos (*mot-valise*) abordados por Lewis Carroll. Por fim, os neologismos têm um papel fundamental na criação deste universo/mundo poético. A língua e o estilo adquirem a mesma importância que o próprio imaginário na criação do universo ficcional e onírico de *L'Écume*, cuja forma contribui intimamente para o estabelecimento da originalidade poética. Há outra espécie de causalidade que resulta do encadeamento verbal; frequentemente, na obra de Vian, as palavras deixam de ser

---

<sup>55</sup> “d’un pouvoir magique aux mots [...] une prise de possession du langage par l’écrivain qu’on n’avait jamais connue ni conçue.” (GAUTHIER, 1973, p. 64)

signos – no sentido da arbitrariedade – e tornam-se sinais, mecanismos indutores de significado.

Jacques Bens constata no pós-facio da 79ª edição de *L'Écume des Jours*, intitulado *Un langage univers* (1963), que as invenções do autor nada mais são do que tentativas de mostrar que a língua não passa de uma convenção, a qual funciona com o mesmo tanto de opacidade quanto suas próprias invenções. A diferença reside no fato de que as pessoas já estão habituadas à convencionalidade da língua, ao passo que, frente às invenções literárias, as quais possuem um caráter inovador, surge o estranhamento.

Ao longo da obra, os vocábulos não são utilizados – em vários momentos – de acordo com seu sentido imediato. Pelo contrário, estes sempre buscam dizer algo a mais, há sempre algo escondido por detrás da linguagem superficial, límpida. É necessária uma análise aprofundada de cada vocábulo para enriquecer o sentido daquilo que está sendo dito; nunca é dito somente o significado mais óbvio (imediato) da palavra. (BENS, 1963)

Vian denuncia o caráter absurdo da linguagem (de acordo com uma concepção realista desta) e, por meio da execução de simples exercícios verbais, coloca em questão não só o problema da convencionalidade da linguagem, mas, em extensão, do mundo – ou, mais especificamente, da sociedade tal qual é concebida pelos homens. Constata, ainda, que, “com efeito, este mundo e esta sociedade apoiam-se largamente sobre as virtudes (e os vícios) da linguagem.” (BENS, 1963, p. 179, tradução nossa)<sup>56</sup>. Ao resgatar provérbios e lugares comuns em outros contextos e em diferentes abordagens, coloca em xeque a realidade, refutando esta. Trata-se de um modo mais sutil e mais convincente, por meio do jogo com as palavras, de denunciar os abusos da sociedade.

Vian segue por três caminhos diferentes naquilo que se refere à descoberta da linguagem: primeiramente, a linguagem é tomada ao pé da letra e ocorre a recusa de toda e qualquer figura de estilo; em segundo lugar, existem as “meias-criações” de palavras, por meio da retomada de vocábulos já existentes – empregando-os em um sentido distorcido ou, então, aplicando distorções não tão evidentes, como em “*Chevêche*” (Arquibispo), “*antiquitaire*” (antiguitário), “*sacristoche*” (sacristuda), etc. Por fim, a terceira consiste nas criações totais, ou seja, na criação de palavras novas que

---

<sup>56</sup> “en effet, ce monde et cette société s'appuient largement sur les vertus (et les vices) du langage.” (BENS, 1963, p. 179)

designam objetos já existentes – como em “*députodrome*” (deputódromo) – e novas palavras designando objetos e coisas novas – como em “*piano cocktail*” (pianoquetel). (BENS, p. 177)

De acordo com a primeira classificação de Jacques Bens referente à literalidade dos vocábulos, nota-se que, em diversas passagens ao longo da obra, há uma tendência de retorno ao sentido concreto das palavras. O autor recupera expressões já consolidadas na língua francesa usualmente aplicadas em contextos específicos, por meio do sentido figurado, e as aborda pelo viés literal. Os vocábulos pertencentes a estas expressões são petrificados e abordados em um novo contexto, ou, ainda, fora de todo e qualquer contexto.

No primeiro capítulo, Nicolas lê em voz alta uma receita do chef Gouffé para seu patrão e um dos ingredientes consiste em “*une petite pointe d’ail*” (um dentinho de alho), o que se assemelharia, em português, à noção de “pitada”, algo como “uma pequena quantidade de alho”. Em seguida, o cozinheiro ressalta que não conseguiu afiar a ponta do alho tão bem quanto queria, já que a faca não estava amolada o suficiente. Colin dispõe sobre a mesa pratos, copos e “*lance-pierres*” (p. 28), ou melhor, estilingues. Apesar de omitida, resgata-se aqui a expressão francesa “*manger avec un lance-pierre*”, cujo sentido faz alusão a alguém que come muito rápido, como se utilizasse um estilingue para acelerar o processo de alimentação.

Colin vai até a pista de patinação para encontrar seus amigos, Chick e Alise. Ao chegar lá, depara-se com uma cena inusitada: uma mulher realiza um “*grand-aigle*”, termo específico do glossário de patinação que caracteriza um movimento no qual o indivíduo se agacha com as pernas flexionadas e os joelhos voltados para fora, com menor inclinação do que a posição de cócoras. Visto isso, a patinadora, “*à la fin d’un magnifique grand-aigle, venait de laisser tomber un gros oeuf qui se brisa contre les pieds de Colin.*” (p. 41)<sup>57</sup>. Vian se apropria da interpretação literal da expressão “grande-águia”, assim como da dinâmica da posição, e retrata a mulher de modo animalizado, como uma ave gigante que bota um ovo enorme no meio da pista.

A caminho do casamento, Chick passa em frente a uma livraria e se depara com algo na vitrine que o deixa boquiaberto: “*Oui... dit Chick, il commençait à baver de*

---

<sup>57</sup> “ao fim da magnífica manobra da águia, acabava de botar um enorme ovo, que se quebrou aos pés de Colin.” (VIAN, 2013, p. 45).

*convoitise. Un petit ruisseau se formait entre ses pieds et prit le chemin du bord du trottoir...*” (p. 115)<sup>58</sup>. Aqui, toma-se a ideia figurada de “*baver de convoitise*”, quando se deseja muito algo, por exemplo, e alguém que está faminto comenta, ao visualizar algum alimento, que isto lhe deu “água na boca”, literalmente. É o que sente Chick ao descobrir uma edição especial de um dos exemplares de Partre. Entretanto, o rapaz não só sente este desejo, como chega a babar, de fato. Aliás, produz tanta saliva que essa forma um pequeno córrego entre seus pés, o qual escorre até a sarjeta. Novamente, há a interpretação literal da expressão, uma vez que o ato figurado de babar, ou seja, de sentir desejo por algo, se transforma em baba propriamente dita, ou melhor, em uma poça de baba.

Quando Colin está em busca de emprego, encontra um homem de camisa branca. Na descrição deste sujeito, um evento salta aos olhos: “*Un homme à chandail blanc lui ouvrit une cabine, encaissa le pourboire qui lui servirait pour manger, car il avait l’air d’un menteur...*” (p. 40)<sup>59</sup>; ao receber a gorjeta, grafada em francês como “*pourboire*” – em que “*pour*” significa “para” e “*boire*” significa “beber” –, o homem pretende utilizá-la para comer ou, em francês, “*pour manger*”. Há um jogo com a literalidade da palavra, pois, o homem, “*avait l’air d’un menteur*” (tinha ar de mentiroso), o que é justificado pelo fato de que este aceitaria algo que, ao pé da letra, seria para beber – *pourboire* – e utilizaria para comer – *pour manger*.

Em visita ao antiquário, Colin tenta vender seu “*piano cocktail*” e, ao discutir o preço do objeto, surge uma abordagem inesperada a respeito do uso de uma expressão francesa, “*couper la poire en deux*”: “– *Évidemment, dit l’antiquaire. Écoutez, coupons la poire en deux. [...] – Allons, dit Colin, d’accord. Mais qu’est-ce qu’on va faire des deux moitiés de cette sacrée poire ?*” (p. 246)<sup>60</sup>. A tradução dessa expressão seria “cortar a pera em dois” ou “cortar a pera pela metade”, e, no sentido figurado, remete à ideia de divisão, como ocorre com a expressão em português “meio a meio”. A fala do dono do antiquário segue essa mesma lógica, ao propor o pagamento de metade do valor original do piano; contudo, na fala de Colin, a fruta é materializada, porque

<sup>58</sup> “– É – disse Chick. Ele já começava a babar de cobiça. Um riacho se formou entre seus pés e tomou o caminho do meio-fio...” (VIAN, 2013, p. 180).

<sup>59</sup> “Um homem de pulôver branco abriu-lhe um box, embolsou a gorjeta, que lhe serviria para comer, pois tinha jeito de mentiroso” (VIAN, 2013, p. 42)

<sup>60</sup> “– Obviamente – disse o antiquário. – Escute, vamos rachar a diferença: dois mil e quinhentos dobrezões. – Vá lá – disse Colin –, concordo. Mas quem vai consertar essa diferença rachada?” (VIAN, 2013, p. 426)



este questiona o que será feito com as metades dessa pera. Nota-se que há uma tendência da parte do autor de tomar expressões figuradas em seu sentido literal.

Bens (1963) estabelece uma segunda classificação, a qual se refere às “meias criações” de palavras que, em sua maioria, retomam vocábulos já existentes sob uma nova ótica. Isto se dá pelo fato de estes estarem descontextualizados e adquirirem um novo significado, mais especificamente, adquirirem um sentido distorcido. Nesta mesma direção, Gauthier pontua que este processo de distorção dos termos se dá por meio dos jogos de paradigma ou pelos jogos de sintagmas.

Em alguns casos, a substituição de vocábulos é motivada pela semelhança sonora entre esses pela utilização de parônimos. Há exemplos em vários objetos mencionados ao longo da narrativa, como a carteira de Colin. Para designar uma carteira, utiliza-se no francês “*portefeuille*”, entretanto, na história, o jovem possui uma “*portecuir en feuilles de Russie*” (p. 39) (carteira de couro da Rússia). O autor modifica o final da palavra ao permutar o substantivo “*feuille*” por “*cuir*”, como se alterasse o material do acessório. Além disso, especifica que não se trata de qualquer carteira e, sim, uma constituída por “*feuilles de Russie*”, realizando um trocadilho. Por fim, a inserção de “*Russie*” pode fazer alusão à “*roussette*”, que determina um tipo de morcego; deste modo, o utensílio não só é constituído de couro como também se trata do “couro” de um morcego (e não de um bovino, como se espera).

Além desse exemplo, há a utilização de *syracusé* em vez de *cérusé* em “*chêne syracusé*” (p. 127) (carvalho de Siracusa) em relação ao material que compõe a escada de acesso à cama de Colin. O vocábulo “*chêne*” designa o tipo da madeira – o carvalho – ao passo que o adjetivo “*syracusé*” faz referência ao estilo, à técnica de talhar a madeira, uma vez que a expressão francesa “*bois cérusé*” trata exatamente deste tipo de decoração. No capítulo II, Chick e Colin conversam a respeito do almoço preparado por Nicolas. Um dos ingredientes do prato consiste em uma “*veau tissé*” (p. 37) (trama de vitela), espécie de vitela retalhada; entretanto, a utilização de “*tisser*” para caracterizar uma carne é incomum, pois este verbo é associado a materiais têxteis ao invés de alimentos. Essas associações causam um estranhamento no leitor, além de conferirem um caráter cômico à narrativa.

No capítulo XXXVIII, Vian utiliza novamente esta ferramenta ao caracterizar a expressão do Doutor Mangemanche, médico de Chloé, como “*Il avait maintenant l’air*

*d'un octavon*” (p. 207)<sup>61</sup>. Na frase anterior, nota-se que “*La figure du professeur s’assombrit.*” (p. 207). Ao definir Mangemanche como “*octavon*”, o autor emprega a palavra em um sentido distorcido, já que essa faz menção ao indivíduo que possui um oitavo de descendência negra, e, uma vez que a expressão do médico “*s’assombrit*”, este adquiriu a aparência de alguém que possui traços de um afrodescendente.

Outro procedimento de substituição, ressaltado por Gauthier, consiste em um “procedimento complexo de fabricação lexical” (GAUTHIER, p. 73, tradução nossa)<sup>62</sup>, no qual o autor altera mais de uma palavra, trocando-as por sinônimos, em expressões já consolidadas da língua. Elenca os guardanapos dobrados em formato de “*chapeau de curé*” (p. 29) (chapéu de padre) ao passo que o uso comum seria no formato de “*bonnet d’évêque*”; em seguida, quando o sentinela se coloca em posição de sentido – com o corpo ereto e os braços estendidos sobre as coxas –, o equivalente em francês seria “*se mettre en garde à vous*”, entretanto, em *L’Écume*, “*la sentinelle se mit au quant-à-soi*” (p. 296)<sup>63</sup>. Por fim, no capítulo XXVIII, Chick se refere à possibilidade de comercializar sua gravação do discurso de Partre para a gravadora “*le Cri du Patron*” (p. 152). Aqui, a escolha de sinônimos pelo autor retoma uma gravadora em evidência na época, a HMV (*His Master’s Voice*), mais conhecida na França como “*La Voix de Son Maître*”.

Além do destaque aos jogos paradigmáticos elaborados pelo autor, ressalta-se também diversas atividades de combinação no eixo sintagmático no decorrer de *L’Écume*. Ainda na mesma linha de raciocínio dos exemplos anteriores, Gauthier afirma que “a função se mantém a mesma: ao exibir a convencionalidade da linguagem torna insustentável o nominalismo vulgar a as atitudes aprendidas.” (GAUTHIER, 1973, p. 83, tradução nossa)<sup>64</sup>. Deste modo, Vian trabalha com jogos metonímicos que abordam a relação entre as funções referencial e poética ao introduzir vocábulos em contextos inusitados, fora de seu campo semântico.

No décimo quinto capítulo, Nicolas utiliza, por baixo de seu casaco, um “*veste de velours marron à cotes d’ivoire*” (p. 98)<sup>65</sup> cujo tecido é o veludo cotelê, designado, em francês por “*velours côtelé*”. A utilização de “*à cotes d’ivoire*” supostamente indica

<sup>61</sup> “O rosto do professor escureceu. [...] ele estava com o aspecto amulatado.” (VIAN, 2013, p. 352)

<sup>62</sup> “[...] procédé complexe de fabrication lexicale” (GAUTHIER, 1973, p. 73)

<sup>63</sup> “a sentinela se pôs em atitude de reserva” (VIAN, 2013, p. 523)

<sup>64</sup> “la fonction reste la même: en exhibant la conventionnalité du langage, rendre intenables et le nominalisme vulgaire et les attitudes apprises.” (GAUTHIER, p. 83)

<sup>65</sup> “paletó de veludo marrom com costas de marfim” (VIAN, 2013, p. 148)

que o colete é da cor marfim, ou “ivoire” em francês; entretanto, a escolha de utilização da locução “à côtes de” com a cor “ivoire” remete ao país, “Côte d’Ivoire”, à Costa do Marfim. A ocorrência da antanáclase confere certa ambiguidade à descrição da vestimenta do cozinheiro, uma vez que faz uso de uma mesma palavra para designar significados diferentes.

No capítulo XLV, Colin visita o antiquário, pois deseja vender seu *piano cocktail*. Enquanto conversa com o proprietário do estabelecimento, este se senta em um “*tabouret de bois de fer étamé*” (p. 243)<sup>66</sup>; um banco de madeira-ferro coberto por estanho. A composição do material do banco é paradoxal, uma vez que este poderia ser composto por madeira ou por ferro, porém, não poderia ser de madeira e de ferro ao mesmo tempo. Aqui, põe-se em xeque o contexto no qual é utilizada a palavra “bois”, uma vez que esta aparece associada à “fer”, como se se tratasse de um novo uso para a madeira. Essas alterações são mais sutis e, por mais que causem estranhamento em um primeiro contato, é necessária uma pesquisa mais aprofundada para que se chegue à raiz que originou as trocas entre os sinônimos.

Finalmente, de acordo com a terceira categoria citada por Bens (1963), a qual se caracteriza pelos neologismos, pretende-se elucidar, por meio de uma síntese, quais são as palavras efetivamente criadas por Vian em *L’Écume des jours*, como é o caso do célebre “*piano cocktail*”. É válido ressaltar que esta terceira categoria possui duas subcategorias, a primeira consiste na criação de novas palavras que designam objetos já existentes e a segunda consiste, por conseguinte, na elaboração de novas palavras que designam objetos não existentes, ou melhor, novos objetos.

Algumas construções podem ser agrupadas de acordo com a fusão de palavras como “*agents d’armes*” (p. 294) (agente de armas), produto da sobreposição dos substantivos “*agents*” e “*gendarmes*”, respectivamente “agentes” e “guardas”; além disso, soa como “*gens d’armes*”, algo como “o pessoal das armas”, conferindo certa inferioridade aos policiais ao generalizá-los de tal modo. Nesta mesma linha, a palavra “*antiquitaire*” (p. 241) funde os substantivos “*antiquaire*” e “*antiquité*”, condensando o local – o antiquário – e a mercadoria – as antiguidades – em um só vocábulo.

No termo “*frigiploque*” (p. 228) (geladura) há uma deformação intencional de “*frigo*” ou “*frigidaire*” pelo acréscimo do sufixo *-oque*, responsável por imprimir a

<sup>66</sup> “um banco de ferro entalhado” (VIAN, 2013, p. 420)

ideia de menor qualidade ao eletrodoméstico. Nicolas ensina Colin a dançar o “*biglemoi*” (p. 53) (miranimim), cujo nome origina-se do verbo “*bigler*” – olhar para algo ou alguém com curiosidade, insistência ou desejo – acrescido do pronome “*moi*”. Essa dança fictícia extremamente sensual traz o imperativo “*bigle-moi!*” em seu título, já como uma espécie de convite. O “*doublezon*”, (p. 97) (dobrezão) dinheiro fictício, pode ter diferentes origens: junção de “*double*” e “*son*”, respectivamente “duplo” e “som” em francês, ou, então, uma deformação do vocábulo “*doublon*”, antiga moeda de ouro espanhola.

Observa-se que essas criações não são gratuitas e aleatórias, uma vez que os novos vocábulos trazem consigo um novo sentido, o qual se encaixa perfeitamente nos contextos em que são utilizados. O surgimento desse novo sentido pode ter diversos propósitos, seja para intensificar a mensagem presente na situação retratada – muitas vezes de crítica social – seja para conferir comicidade à passagem em questão.

No capítulo XX, Colin se prepara para o próprio casamento e, enquanto Chick dá o nó na gravata do amigo, segue com o olhar “*le vol d’un brouzillon*” (p. 113)<sup>67</sup> e, mais adiante, no capítulo XXVI, “*quelques bestioles zonzonnaient dans le soleil*” (p. 142)<sup>68</sup>. O primeiro momento menciona o voo de um inseto, ao passo que o segundo relata o som emitido também por insetos; o ato de “*zonzonner*” aproximar-se-ia do verbo “zunir” em português. Estes vocábulos “*brouzillon*” (p. 113) e “*zonzonnaient*” (p. 142), substantivo e verbo, consecutivamente, advém de uma onomatopeia que repete a letra “z”.

Há também o aparecimento das “*mot-valise*” que se constituem na unificação de duas palavras, mais estritamente, anexa-se o início da primeira ao final da segunda. O célebre “*piano cocktail*” (p. 32), invento de Colin, é uma *mot-valise* que une o instrumento “*piano*” ao “*cocktail*” do inglês. Como sugere o nome técnico-científico, o aparelho tem a função dupla de produzir música e bebidas, concomitantemente.

No capítulo XIII, Colin está prestes a se encontrar com Chloé e pensa a respeito dos lugares que poderiam ir. Uma das sugestões que passa pela cabeça do rapaz é o “*députodrome*” (p. 85), porém, este chega à conclusão de que a jovem não gostaria de lá. Mais uma criação de Vian, esta *mot-valise* agrega o substantivo “*député*” ao sufixo –

<sup>67</sup> “voo de um bruzilhão” (VIAN, 2013, p. 176)

<sup>68</sup> “Alguns insetos zunzuniem no chão” (VIAN, 2013, p. 229)

*drome*, seguindo a lógica de “*aérodrome*”, “*hippodrome*”, “*vélodrome*”, etc. O aspecto cômico se revela na associação inusitada de um político – um deputado – a um espaço físico, como se este espaço fosse voltado somente aos políticos.

A maior parte dos neologismos encontrados em *L'Écume* são provenientes de algum grau de derivação. As derivações sufixais incluem “*pompeur*”, substituto de “*pompier*” (bombeiro) com o sufixo *-eur*; o verbo “*doctoriser*” inspirado em “*docteur*” (médico) ou “*doctoral*” com o sufixo *-iser*; “*égalisateur*”, substantivo que designa uma espécie de arma, derivado do verbo “*égaliser*” (equalizar) com o sufixo *-eur*; “*cinématographiste*”, substantivo derivado de “*cinématographe*” (cinematográfico); entre outros. De modo menos óbvio, há “*gondolance*”, substantivo derivado do verbo reflexivo “*se gondoler*” (empenar) com o sufixo *-ance*. No trecho, Colin conversa com o Doutor Mangemanche e tem um ataque de riso depois de ouvir uma piada contada pelo médico: “– *Je... je ne... sais pas, balbutia Colin, et il s'écroula par terre, en proie à une crise de gondolance extrême.*” (p. 186)<sup>69</sup>

Por fim, o autor elabora um vocabulário específico relacionado à Igreja: isto vale tanto para os membros clericais quanto para elementos pertencentes a este universo. Buscou-se uma aproximação entre a nomenclatura destas personagens eclesiásticas e a hierarquia católica: há o “*Chevêche*” (Arquibispo), espécie de distorção de “*Évêque*”, o bispo; o “*Bedon*”, que remete ao adjetivo “*bedon*”, cujo significado é “barrigudo” e, também, ao “*Bedeau*” (Bedelêu), ou melhor, o diácono; por fim, o “*Chuiche*” (Sacrostão), advindo de “*Suisse*”. A comicidade estende-se para outros anexos da igreja, como a “*sacristoche*” (sacristuda), espécie de deturpação de “*sacristie*” ao adicionar o sufixo *-oche*. Os atos religiosos também não foram poupados, como ocorre em “*béniction*” (benção), encurtamento da palavra “*bénédiction*” – benção – e “*prioir*” (rezatório) decorrente do verbo “*prier*” – rezar. Essas alterações visam intensificar a crítica social – da religião, mais especificamente, do catolicismo – por meio da ironia e do humor.

Consoante Gauthier (1973), a nomenclatura das cores ao longo da obra é marcada pelas alianças dissonantes, as quais possuem a função de “romper as categorias ordinárias da percepção – da compreensão.” (GAUTHIER, 1973, p. 79, tradução

---

<sup>69</sup> Tradução: “– Eu... eu não... sei – balbuciou Colin, e desabou, entregue a uma crise de gargalhada extrema.” (VIAN, 2013, p. 312)

nossa)<sup>70</sup>. O capítulo XIX consiste na preparação das jovens Chloé, Isis e Alise para a cerimônia de casamento. Chloé admira seu reflexo na água da bacia “*d’argent sablé*” (p. 109) (prata jateada), enquanto porta um pesado bracelete “*d’or bleu*” (p. 109) (ouro azul) em seu pulso.

Ambas as associações, a prata arenosa e o ouro azul são desarmônicas. Normalmente, a cor prata é ligada ao cinza e ao metálico, ao passo que o ouro à cor dourada. Entretanto, aqui, a prata é arenosa ou possui a cor da areia – aproximando-se, talvez, da cor bege – e o ouro é azul. Em outros momentos da narrativa, a cor prata também é associada ao vermelho, quando no consultório médico há uma tela “*d’argent rouge*” (p. 208) (prata vermelha) e a cor azul é associada ao ferro, quando é mencionada uma caixa de “*fer bleu*” (p. 276) (ferro azul). Assim, ao aliar os substantivos que nomeiam as cores com adjetivos que as qualificam, em passagens extremamente sinestésicas, Vian evidencia sua filiação surrealista e subverte as categorias da percepção e do entendimento ordinário.

### 3.2 O espaço

A função do espaço na narrativa é tão imprescindível quanto as demais categorias, tais como foco narrativo, tempo, estrutura, personagem, etc. O grau de importância da atuação deste componente narrativo varia, já que esse é apresentado de forma diluída e desempenha um papel secundário ou, pelo contrário, pode ser fundamental para o desenvolvimento da ação e ser tomado como prioridade. Isto é avaliado conforme o caráter útil ou inútil dos elementos decorativos inseridos ao longo da obra; deve-se avaliar em que nível estes elementos apenas ornamentam uma dada ação ou situação, ou em que medida estes conferem uma dimensão simbólica para determinado acontecimento, crucial para o desenvolvimento narrativo.

A análise da categoria espacial envolve, também, a investigação dos demais componentes narrativos, sobretudo no que diz respeito à relação entre estes; de que modo estes elementos se inter-relacionam e se ocorre interferência nos campos de atuação de cada um, ou, até mesmo, se há a fusão entre alguns destes componentes. O espaço pode, por exemplo, enquadrar a personagem e, conseqüentemente, ser absorvido ou somado por esta; pode, inclusive, adquirir uma dimensão maior, integrar características humanas e passar a atuar, também, como uma personagem. Deste modo,

<sup>70</sup> “briser les catégories ordinaires de la perception – de l’entendement.” (GAUTHIER, 1973, p. 79)

é necessário, em um primeiro momento, consoante Osman Lins, “desfigurá-lo [o espaço] um pouco, isolando-o dentro de seus limites arbitrários.” (LINS, 1976, p. 69).

Osman Lins aborda a noção de ambientação, a qual está relacionada ao elemento do espaço no sentido de que a primeira se configura como manifestação do segundo. A ambientação é responsável por introduzir o cenário onde atuam as personagens, mediante diversos recursos, e busca evitar o fluxo dos acontecimentos ao longo da narrativa. Um destes recursos é a alternância entre relatos de descrição e relatos de ação, o qual oculta o contraste existente na narrativa entre “motivos dinâmicos” e “motivos estáticos”. (LINS, p. 76)

Os trechos de uma obra literária que contêm a ambientação são facilmente identificáveis, pois apresentam um caráter compacto ou contínuo, e são compostos por blocos que podem ocupar vários parágrafos. As passagens que contêm a ambientação são constituídas por unidades temáticas como, por exemplo, a sala, a casa, o dia, a cidade, etc. A introdução dos trechos descritivos suspende, provisoriamente, o relato da continuidade da ação para se ater a pequenos detalhes, para desviar a atenção do leitor momentaneamente, podendo ser mais abrupta ou mais imperceptível.

A inserção de variados objetos em cena pelo autor, muitas vezes, se trata de algo mais complexo: os cômodos da casa, a rua, o sofá, a estrada, etc., podem conter um significado que não esteja explicitamente dito, que esteja nas entrelinhas. Deve-se observar o espaço pela ótica da denotação e a ambientação pela ótica da conotação; a presença destes objetos integra o campo da realidade no nível do espaço e alcança uma dimensão simbólica no nível da ambientação. Em uma obra de ficção, deve-se levar em conta o caráter visual como também os demais sentidos; isto se deve ao fato de que a ambientação não corresponde somente à descrição, há uma complexidade por detrás, há uma força interior que é impulsionada pela linguagem e faz apelo a todos os sentidos do leitor.

Dito isso, é necessário ressaltar que espaço, personagem e ação estão interligados e, consoante Lins, “nas histórias onde o processo narrativo cresce em complexidade, o ambiente, mesmo quando não ligado à personagem por uma relação de causa e efeito, pode contribuir de vários modos para o relevo dos eventos narrados” (LINS, 1976, p. 102). Assim, a projeção da personagem sobre o ambiente pode ocorrer de maneira concreta, por meio de suas ações – ao dispô-lo de certo modo – ou de

maneira subjetiva, por meio do esmorecimento ou exaltação dos sentidos e consequentemente, esta interação será refletida no espaço.

Na narrativa poética o espaço se configura como um dos componentes mais importantes. A descrição contínua deste interrompe por diversas vezes o andamento da história, pois nestas descrições são elaboradas as analogias, imagens, comparações, as quais adquirem um caráter simbólico de grande importância para o desenvolvimento da intriga. A extensa descrição do espaço faz com que ocorra uma espécie de apagamento das personagens, ou seja, estas não possuem uma profundidade psicológica. É neste apagamento que o espaço ganha força, por meio da criação de imagens sucessivas, associadas pela similaridade ou pelo contraste. Privilegia-se a pormenorização extensiva dos elementos urbanos ou naturais, os quais adquirem uma posição favorecida, já que a descrição dita a forma da narrativa.

Aprimorado por meio da linguagem, o espaço se configura como transcendente, pelo fato de a elaboração deste consistir numa espécie de busca, cujo objetivo final é o de revelar um segredo. Progressivamente, por meio da descrição, a revelação é construída e atinge seu ápice no fim da história; Tadié pontua que “estudar o cenário deste tipo de narrativa [...] é mostrar como a recorrência dos mesmos cenários privilegiados, arrancados da massa amorfa do léxico e do mundo expressam um sentido escondido.” (TADIÉ, 1994, p. 57, tradução nossa)<sup>71</sup>.

Além disso, o cosmos nunca é neutro, sempre haverá o contraste entre um ambiente benéfico e outro neutro, ou, então, maléfico. A disparidade entre os locais ou objetos descritos é articulada por intermédio da linguagem, a qual é trabalhada no nível das imagens por meio das metáforas, antíteses, paradoxos, etc. e no nível semântico, etimológico e homofônico, em um sistema de articulação e transformação contínuo. O espaço é transcendente, pois consiste em uma busca, um saber, um poder, guarda um segredo. A descrição não esgota isso.

A exaltação do espaço se dá em detrimento de uma espécie de apagamento das personagens; assim, abre-se o caminho aos elementos urbanos ou naturais, os quais adquirem uma posição privilegiada. Logo, algo que aparenta ser uma simples descrição

---

<sup>71</sup> “Étudier les décors de ce type de récit [...] c’est montrer comment la récurrence des mêmes décors privilégiés, arrachés à la masse amorphe du lexique et du monde, exprime un sens caché.” (TADIÉ, 1994, p. 54)



tem o poder de ditar a forma da narrativa, escapando de uma contemplação puramente imóvel. A descrição não pode ser vista, na narrativa poética, como decorativa, ou seja, como algo preliminar que depois cederá seu lugar à narração; nestes casos, a ordem realista clássica é rompida, uma vez que o espaço intervém na narração cada vez que a personagem se depara com uma experiência essencial. Sendo assim, a ligação entre personagem e espaço é estreita; esta é associada ao espaço por metonímia e o simboliza pela metáfora.

Em *L'Écume* há a representação de Paris como uma cidade fantasma, obscura, amarga, fragmentada... mas, acima de tudo, onírica. Gauthier (1973) ressalta que isto se deve ao fato de que há referências realistas (lugares que realmente existem, localizados na cidade de Paris) ao longo da obra, como *Molitor* (p. 16), *Neuilly* (p. 24), *Auteuil* (p. 29), *l'hôpital Saint-Louis*, *le musée du Louvre*, *la gare Saint-Lazare* (p. 40), *le Bois* (p. 42). A grande cidade, em todo caso, não está presente na obra com toda sua densidade e organicidade; a Paris de *L'Écume* é paradoxal, por vezes rígida e, outras vezes, delicada e, acima de tudo, fragmentada.

A associação entre o caráter poético do livro e a presença do surrealismo cristaliza-se com a utilização extensiva da metáfora na descrição do espaço, o que resulta na construção de sucessivas imagens surrealistas ao longo da história. A elaboração metafórica do espaço é responsável por criar uma atmosfera onírica, a qual se inicia extremamente colorida, divertida, com ares de romance, e culmina, gradativamente, em algo sombrio, angustiante, opressor – esta é afetada, respectivamente, pela felicidade resultante da união amorosa entre Colin e Chloé e, posteriormente, pela doença da jovem, responsável pela deterioração do apartamento, assim como dos demais elementos da história – visto que todos os aspectos da narrativa acompanham e são modificados conforme os sentimentos e situações vivenciados pelas personagens.

Uma passagem esclarecedora a respeito desta associação apresenta-se no momento em que os amantes, profundamente apreensivos após Chloé ter vivenciado sua primeira síncope, reúnem-se no quarto de Colin. Então, a moça sugere que o esposo toque alguma música, apenas para descontração, e a faixa selecionada é *The mood to be*

*woood*<sup>72</sup>. Logo após, o efeito que a canção provoca nas personagens é refletido na atmosfera, conforme nota-se no excerto abaixo:

*Colin se leva, descendit la petite échelle de chêne et chargea l'appareil automatique. Il y avait des haut-parleurs dans toutes les pièces et il mit en route celui de la chambre. [...] À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves. Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leur ventre blanc et leur dos argenté. [...] Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère.* (VIAN, 2017, p. 174-175, grifo nosso)<sup>73</sup>

A inter-relação entre o casal, a música e o ambiente é inegável: como o título da faixa já anuncia – o qual evoca um clima de romance – inicia-se, no quarto, uma relação entre luz e sombra, na qual lembranças refluem da escuridão e se chocam com a claridade que, “*tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leur ventre blanc et leur dos argenté*” (p. 174). Isso proporciona ao casal uma fuga momentânea do cenário desolador em que se encontra.

Aliás, como resultado, os cantos do quarto tornam-se arredondados, transformando o cômodo em uma esfera, literalmente. A inserção dessa mudança como algo banal na realidade da narrativa denuncia o caráter surrealista da imagem construída. Nota-se que não há estranhamento ou questionamento da parte das personagens em relação ao ocorrido, uma vez que acontecimentos “absurdos” como esse que remetem à loucura, ao sonho e ao inconsciente já compõem seu cotidiano.

A poeticidade presente no trecho revela-se na frase “*À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves.*”, a qual caracteriza o clima intimista da cena, assim como o jogo entre claro/escuro que se segue. Ademais, a aliteração das consoantes “l”, “f” e “r”, em “*l'endroit où les fleuves*”, “*forme une barre*” e “*difficile à franchir*”, como

<sup>72</sup> *The mood to be wooed* é uma composição de jazz escrita por Duke Ellington e Johnny Hodges, lançada como faixa integrante do álbum *Duke Ellington and His Famous Orchestra*, em 1945.

<sup>73</sup> “Colin se levantou, desceu a escadinha de carvalho e acionou o aparelho automático. Havia caixas acústicas em todos os ambientes. Ele ligou a do quarto. [...] No lugar onde os rios se lançam ao mar forma-se uma barreira difícil de transpor, e grandes redemoinhos de espuma nos quais dançam destroços de navios. Entre a noite do lado de fora e a luz da arandela, as lembranças refluam da escuridão, se chocavam com a claridade e, ora submersas, ora aparentes, mostravam seus ventres brancos e seus dorsos prateados. [...] Os cantos do quarto se modificavam e se arredondavam sob o efeito da música. Colin e Chloé repousavam agora no centro de uma esfera.” (VIAN, 2013, p. 291-294)

“z” e “s” em “*remous écumeux*”, “*dansent les épaves*” conferem musicalidade ao período, intensificando a doçura do momento relatado.

O lugar que mais evidencia a decadência do ambiente é o apartamento de Colin: inicialmente, trata-se de um imóvel suntuoso, ricamente iluminado, contendo diversos componentes ostentosos, como, por exemplo, o *piano cocktail* (capaz de produzir diferentes *cocktails* a cada música tocada no piano), entre outros elementos igualmente caros e refinados; as refeições preparadas por Nicolas são da alta gastronomia, sendo servidas com muita pompa e requinte; os eletrodomésticos e aparelhos eletrônicos têm ar futurístico, etc.

Entretanto, com o desenrolar dos acontecimentos, sobretudo quando a jovem, já doente, passa a viver com seu esposo, os aposentos não recebem mais tanta luz solar quanto antes e as paredes passam a encolher gradativamente, o que torna os cômodos cada vez mais apertados e escuros. Além disso, os eletrodomésticos, como o fogão, começam a apresentar defeitos de funcionamento; o tecido dos tapetes fica menos espesso; a madeira dos móveis e do piso torna-se mais suja; os alimentos oferecidos por Nicolas mais gordurosos; enfim, a sujeira e a umidade tomam posse de todo o recinto.

*Le couloir de la cuisine était clair, vitré des deux côtés, et un soleil brillait de chaque côté car Colin aimait la lumière. Il y avait des robinets de laiton soigneusement astiqués un peu partout. Les jeux des soleils sur les robinets produisaient des effets féériques. Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune.*  
(VIAN, 2017, p. 24)<sup>74</sup>

O poético presente no trecho se revela pelas associações inusitadas, pelo uso das figuras de linguagem, pela imagem criada por meio da comparação e da metáfora. Para começar, há dois sóis, portanto, reforça-se a ideia de luminosidade; em seguida, o jogo de luz destes dois sóis produz “*des effets féériques*” ao refletir nas maçanetas polidas. Além disso, há prosopopeia em “*les souris de la cuisine aimaient danser*” ao som do choque entre os raios de sol. O cruzamento de sensações entre o visual – raios de sol – e o auditivo – som do choque entre estes raios – traz também a sinestesia. Ainda, os ratos

---

<sup>74</sup> Tradução: “O corredor da cozinha era claro, com vidraças dos dois lados, e um sol brilhava de cada um dos lados, pois Colin gostava de luz. Havia torneiras de latão cuidadosamente polidas por todos os cantos. As brincadeiras do sol nas torneiras produziam efeitos feéricos. Os camundongos da cozinha gostavam de dançar ao som dos choques dos raios de sol nas torneiras e corriam atrás das bolinhas que os raios formavam ao se pulverizar no solo, feito jatos de mercúrio amarelo.” (VIAN, 2013, p. 14)

correm atrás de pequeninas bolhas formadas por estes mesmos raios, antes que estas se pulverizem no chão, “*comme des jets de mercure jaune*”.

A presença da luz, dos raios de sol e da luminosidade é muito forte e extremamente simbólica no início da narrativa, sobretudo quando recai sobre o apartamento de Colin. Por ser o imóvel que sofrerá a maior transformação ao longo da história, Vian oferece uma exposição pormenorizada a respeito dos detalhes de cada cômodo deste local. A seleção deste excerto evidencia a ideia de narrativa em espiral elaborada por Tadié, a qual é interrompida constantemente por descrições, além de ressaltar a importância do espaço para a narrativa, o qual é excessivamente detalhado. Para o desenvolvimento da história, mostra a caracterização inicial do espaço como algo belo, sublime, mágico, feérico e, acima de tudo, iluminado.

A troca de sensações e transformações entre os sentimentos das personagens e o espaço da narrativa – de modo concreto, desde partes constituintes do imóvel como as paredes, teto, piso, etc. até os elementos dispostos neste, como móveis, artigos de decoração, eletrodomésticos, entre outros – é constante e trata de uma relação mútua entre ambos.

O capítulo XVI tem apenas duas páginas e a poeticidade é impressa ao longo de toda sua extensão. Há trechos com repetições, aliterações e metonímia ou sinédoque. O tom da descrição situa em que momento está a narrativa: Colin está feliz pois irá se casar com Chloé, o céu é claro e azul, as árvores são cheias de botões de flores “*verts et gonflés*” (p. 101)<sup>75</sup>; prestes a desabrochar, as flores aparecem, também, em um contexto positivo, transmitindo beleza e felicidade.

Inicialmente, em “*La rue menait à Chloé*” (p. 100)<sup>76</sup>, por mais que Colin não fosse encontrar sua amada, a rua, inevitavelmente, levava-o até ela. Os pensamentos do rapaz giravam em torno da memória da jovem em “*Il me faudra des mois, des mois [...] Il faudra des ans des mois pour épuiser les baisers que je veux poser sur vous, sur vos mains, sur vos cheveux, sur vos yeux, sur votre cou...*” (p. 100)<sup>77</sup>. Intensifica-se a

<sup>75</sup> “verdes e inchados” (VIAN, 2013, p. 154)

<sup>76</sup> “A rua levava a Chloé.” (VIAN, 2013, p. 152)

<sup>77</sup> “Vou precisar de meses e meses até me saciar com os beijos que vou te dar. Vou precisar de anos e de meses para esgotar os beijos que quero distribuir em você, nas mãos, no cabelo, nos olhos, no pescoço...” (VIAN, 2013, p. 153)

necessidade de vê-la por meio da enumeração das partes – segmentadas pelo uso da sinédoque – do corpo da moça.

Por fim, o jovem chega à floricultura e faz um grande pedido para o casamento, contendo “*des lis, des glaïeuls blancs, des roses, et des tas d’autres fleurs blanches, et mettez aussi, surtout, un gros bouquet de roses rouges*” (p. 101)<sup>78</sup>. A aliteração das consoantes “l” – “lis”, “glaïeuls”, “blancs”, “fleurs” – e “r” – “gros”, “roses”, “rouges” dão ritmo ao período e nota-se o contraste entre as cores branca e vermelha, como se houvesse uma interação entre a noção de pureza trazida pelas flores brancas e o desejo e a paixão sugerida pelas flores vermelhas.

No dia do casamento, as personagens se sentem felizes e realizadas, o que, decisivamente, é transposto para a atmosfera, a qual é descrita como “*benigne et ouatée*”, conforme exposto abaixo:

*Partout, de grandes lumières envoyaient des faisceaux de rayons sur des choses dorées qui les faisaient éclater dans tous les sens, et les larges raies jaunes et violettes de l’église donnaient à la nef l’aspect de l’abdomen d’une énorme guêpe couchée, vue de l’intérieur. Très haut, les Musiciens commencèrent un chœur vague; les nuages entraient ; ils avaient une odeur de coriandre et d’herbe des montagnes. Il faisait chaud dans l’église et l’on se sentait enveloppé d’une atmosphère bénigne et ouatée.* (VIAN, 2017, p. 123)<sup>79</sup>

Neste recorte, observa-se, de diversas maneiras, a interação personagem-espaco e, para além do espaço físico (a igreja), é como se a natureza também contribuísse para a magnificência da cerimônia. A luz, novamente, é protagonista da cena. Os raios de sol, de cor amarela e violeta, refletem sobre objetos dourados e são disseminados por todo o recinto, alcançando todas as direções possíveis. As nuvens adentram o local, personificadas, possuem odor específico de coentro e erva das montanhas; a temperatura é quente e a sensação impressa é de completo bem-estar. O uso da metáfora reforça o caráter onírico da cena, uma vez que a igreja assimila-se a uma nave – o que intensifica a natureza sublime do evento, como se este ocorresse nas alturas – cujo aspecto é de “*l’abdomen d’une énorme guêpe couchée, vue de l’intérieur*”.

<sup>78</sup> “lírrios, gladiolos brancos, rosas e montes de outras flores brancas, e também ponha, principalmente, rosas vermelhas, um buquê dos grandes...” (VIAN, 2013, p. 155)

<sup>79</sup> “Em toda parte, grandes luzes enviavam feixes de raios sobre coisas douradas que os faziam explodir para todos os lados, e as largas faixas amarelas e roxas da igreja davam à nave o aspecto do abdômen de uma enorme vespa deitada, vista de dentro. Bem alto, os músicos começaram um coro vago. As nuvens entraram. Tinham um cheiro de coentro e de ervas das montanhas. Fazia calor na igreja, e a sensação era de aconchego numa atmosfera benigna e acolchoada.” (VIAN, 2013, p. 195)

Outra passagem que mostra a incorporação do insólito no cotidiano consiste na ida de Colin à farmácia para comprar os remédios da esposa. Consoante Gauthier, “a mistura entre o visceral e o mecânico retoma a imagem surrealista naturalizada por Vian...” (GAUTHIER, 1973, p. 33, tradução nossa)<sup>80</sup>, ou seja, a incorporação do extraordinário em um acontecimento rotineiro é naturalizada pelo autor, fato que reforça a influência do surrealismo na elaboração da cena. Como está muito apressado, o rapaz pede ao comerciante que providencie o medicamento imediatamente, e, enquanto isso, aguarda no local juntamente com Chick. Ao passear pela loja, verifica alguns elementos estranhos, como frascos fluorescentes, recipientes contendo girinos, aquário com rãs e, o mais curioso de todos: um coelho cuja composição do corpo era metade metal, metade animal. Com um quê de ficção científica, esta espécie de “coelho máquina” ingeria cenouras cromadas com os ingredientes dos medicamentos. Pelo fato deste possuir os movimentos do tubo digestivo sem a parte química da digestão, após a ingestão do alimento, o animal excretava as pílulas dos remédios, já prontas e perfeitamente cilíndricas.

A viagem de núpcias de Colin e Chloé, acompanhados de Nicolas e da ratinha de estimação, inicia-se de modo profundamente desagradável. O episódio da mina de cobre constitui um dos mais chocantes ao longo da história, uma vez que as personagens, até então, estavam habituadas a um mundo idealizado, repleto de riqueza e felicidade. A descrição da natureza, sobretudo naquilo que se refere à luminosidade, é abundantemente bela: várias flores, céu azul, dois sóis, etc.

Há um contraste, a caminho da lua de mel, entre o grande carro branco com vidros que possuem luzes coloridas, e a estrada por onde viajam. O casal observa a paisagem com certo mal estar, o céu é baixo, os pássaros são vermelhos e voam baixo, seu canto é áspero e a água das poças tem um aspecto plúmbeo. Em ambos os lados da pista há “*une mousse rase et maigre, d’un vert décoloré, et de temps à autre, un arbre tordu et échevelé*” (p. 133)<sup>81</sup>. A discrepância entre a atmosfera até então vivenciada e a que se apresenta no momento da viagem é estarrecedora:

*La route tourna plusieurs fois. La boue, maintenant, commençait à fumer. La voiture était environnée de vapeurs*

---

<sup>80</sup> Trecho original: “la mélange de viscéral et de mécanique repris de l’imagerie surrealiste et naturalisé par Vian...” (GAUTHIER, 1973, p. 33)

<sup>81</sup> “um musgo raso e magro, de um verde desbotado, e, de tempos em tempos, uma árvore retorcida e descabelada.” (VIAN, 2013, p. 214)

*blanches à forte odeur de cuivre. Puis, la boue durcit complètement et la chaussée émergea, craquelée et poussiéreuse. Loin devant, l'air vibrait comme au-dessus d'un grand four. [...] Brusquement, la route tourna de nouveau et ils se trouvaient au milieu des mines de cuivre. [...] Le cuivre, sous l'effet de la chaleur, fondait et coulait en ruisseaux rouges frangés de scories spongieuses et dures comme de la pierre.* (VIAN, 2017, p. 134-135)<sup>82</sup>

O caráter vegetal e mineral da descrição transmite uma infinidade de sensações desagradáveis. O uso da sinestesia ao longo de todo o trecho é evidente; o autor trabalha com o sentido visual ao introduzir a fumaça e o vapor, o odor forte de cobre apela ao sentido olfativo e, por fim, a percepção tátil é a mais explorada: a lama é dura; o pavimento é craquelado e poeirento; o clima é tão quente que faz com que o cobre derreta e se funda em regueiras vermelhas, franjadas de escórias esponjosas e duras como a pedra.

A transformação da cartela de cores transita do céu azul e límpido, árvores verdes e flores multicolores para uma paisagem vermelha, plúmbea, com toques de verde desbotado. A descrição do espaço, neste trecho, tem a função de revelação. Isto se deve ao fato de que Chloé começará a demonstrar sinais de que está doente logo quando chega ao hotel onde ela e Colin passarão a lua de mel. Desta forma, a representação da vegetação e da natureza como algo maligno faz, de certo modo, alusão àquele que será o grande inimigo do bem estar dos amantes: o nenúfar.

Quando Colin e Chloé caminham em direção ao hospital, a moça já apresenta sinais de sua doença. Não obstante, a descrição do espaço ainda prenuncia o evento, pois, assim como ocorre na viagem de núpcias, há uma brusca deformação do cenário. Inicialmente, as personagens comentam que estão contentes, que o dia está ensolarado e que as árvores exalam uma fragrância agradável, já que estão na primavera. Contudo, a partir do momento que viram à direita, ao fim da rua, tudo muda: por mais que estejam a cem metros de distância, já conseguem sentir o cheiro dos anestésicos, advindo do bairro médico. Até mesmo a estrutura da calçada se altera, pois se torna mais larga e plana. O insólito é introduzido, pois não se trata de uma calçada comum, esta é revestida

---

<sup>82</sup> “A estrada deu diversas voltas. O barro, agora, começava a soltar fumaça. O carro estava rodeado de vapores brancos com forte cheiro de cobre. Depois, a lama se endureceu completamente e o calçamento apareceu, rachado e empoeirado. Na frente deles, ao longe, o ar vibrava como no alto de um grande forno. [...] Bruscamente, a estrada virou de novo e eles se viram no meio das minas de cobre. [...] O cobre, sob efeito do calor, derretia e corria em riachos vermelhos margeados por escórias esponjosas e duras feito pedra.” (VIAN, 2013, p. 217-219)

por “*grilles de béton à barreaux étroits et serrés*” (p. 204)<sup>83</sup> e, por entre as grades, corre um líquido viscoso, o qual consiste na mistura entre álcool e “*des tampons de coton souillé d’humeurs et de sanies, de sang quelquefois*” (p. 204)<sup>84</sup>.

A presença de fluidos humanos como humores, pus e sangue se intensifica. Há, também, “*de longs filaments de sang à demi coagulé*” e “*des lambeaux de chair à demi décomposée*”<sup>85</sup>, que passam lentamente “*tournant sur eux-mêmes comme des icebergs trop fondus.*” (p. 204)<sup>86</sup>. A paisagem descrita é muito mais visceral e grotesca do que aquela explicitada pela mina de cobre. A evolução da imagem surrealista elaborada ao longo de toda a obra é gradual e atingirá seu clímax no enterro de Chloé. O caminho para o hospital é inóspito e tortuoso para os jovens, os quais ficam cada vez mais apreensivos conforme o destino final se aproxima. Assim, logo antes de entrarem para a consulta médica, ambos vivenciam o ápice da hostilidade hospitaleira:

*On ne sentait rien que l’odeur d’éther. Des bandes de gaze et de pansements descendaient aussi le courant, déroulant leurs anneaux endormis. Au droit de chaque maison, un tube de descente se déversait dans le canal et l’on pouvait déterminer la spécialisation du médecin en observant quelques instants l’orifice de ces tubes. Un oeil roula sur lui-même, les regarda quelques instants et disparut sous une large nappe de coton rosâtre et molle comme une méduse malsaine. (VIAN, 2017, p. 204-205)<sup>87</sup>*

O traço visceral da construção da imagem se imprime na pormenorização intensamente gráfica do lixo hospitalar; tudo é detalhado, exageradamente figurado, como se todos os temores projetados pelo jovem casal se materializasse nos pedaços de gaze, nos chumaços de algodão embebidos em sangue, no sangue coagulado, nos pedaços de carne putrefata. Em contrapartida e, de modo recíproco, o espaço interage com as personagens, observa-as, literalmente, o que se concretiza por meio do olho que passa rolando e depois desaparece debaixo de uma grande toalha de algodão avermelhada e mole “*comme une méduse malsaine*”.

<sup>83</sup> “grades de concreto com barras estreitas e apertadas.” (VIAN, 2013, p. 346)

<sup>84</sup> “chumaços de algodão embebido de fluidos corporais e pus, às vezes sangue.” (VIAN, 2013, p. 346)

<sup>85</sup> “Longos fios de sangue semicoagulado [...] farrapos de carne semidecomposta” (VIAN, 2013, p. 347)

<sup>86</sup> “girando sobre si mesmos feito icebergs já bem derretidos.” (VIAN, 2013, p. 347)

<sup>87</sup> “Não se sentia no ar nada além do cheiro de éter. Bandagens de gaze e curativos também desciam a corrente, desenrolando seus anéis adormecidos. Em frente de cada prédio, um tubo de escoamento desembocava no canal, e podia-se determinar a especialidade do médico observando, por alguns instantes, a abertura desses tubos. Um olho girou sobre si mesmo, olhou para eles por alguns instantes e desapareceu sob uma larga camada de algodão avermelhado e mole como uma medusa malsã.” (VIAN, 2013, p. 347-348)



A solidificação do espaço como personagem é nítida neste trecho; este não somente se faz presente pela distorção física do ambiente, exalação de odores, aumento ou diminuição da temperatura, mas também pela materialização em fragmentos, como ocorre, *pars pro toto*, por meio do olho rolante.

A degradação completa do ambiente se concretiza no capítulo LXVI, o qual relata o enterro da jovem Chloé. Após travar uma batalha cruel com o maligno nenúfar, este finalmente sai vitorioso e derrota a amada de Colin. O funeral é rudimentar, já que o rapaz não possuía mais dinheiro e o enterro ocorre no cemitério dos pobres. Após caminharem por muito tempo, os jovens enlutados finalmente chegam ao cemitério; curiosamente, esse fica localizado em uma espécie de ilha, em meio à água pantanosa e sombria.

O acesso aos túmulos requer mais uma caminhada em uma prancha muito longa, suspensa sobre a água e coberta pela névoa cinza. Os carregadores – do caixão – vão à frente, desaparecendo “*au milieu d’une vapeur qui s’effilochait comme des filets de sucre dans l’eau d’un sirop.*” (VIAN, 2017, p. 329)<sup>88</sup>. Afastado dos demais, o rapaz viúvo observa fixamente as profundezas da água, como num ímpeto de vingança, a procurar o destemido inimigo de sua falecida esposa; inclusive julga distinguir uma coisa branca agitar-se vagamente nas profundezas.

Os convidados chegam ao local onde será realizado o enterro. A atmosfera é estranha, embaçada, assustadora; instaura-se a sensação de que a natureza, ali, é morta. Por onde quer que se volte o olhar, não há sinal de vida:

*Le sentier décrivait des sinuosités bizarres, aux formes désolées, et le sol était poreux et friable. Il s’élargit un peu. Les feuilles de plantes tournaient au gris léger et les nervures ressortaient en or sur leur chair veloutée. Les arbres, longs et flexibles, retombaient en arc d’un bord à l’autre du chemin. À travers la voûte ainsi formée, le jour produisait un halo blanc sans éclat. [...] On n’entendait pas d’animaux dans les arbres; seules des feuilles grises se détachaient parfois pour tomber lourdement sur le sol. Ils suivirent les modifications du chemin. Les porteurs lançaient des coups de pied dans les arbres et leurs lourdes chaussures marquaient sur l’écorce spongieuse de profondes meurtrissures bleuâtres.* (VIAN, 2017, p. 330)<sup>89</sup>

<sup>88</sup> “no meio de um vapor que se desfiava feito filetes de açúcar na água de um xarope.” (VIAN, 2013, p. 586)

<sup>89</sup> “A trilha descrevia estranhas sinuosidades, em formas desoladas, e o piso era poroso e quebradiço. Ela se alargou um pouco. As folhas das plantas mudavam para um cinza leve, e nervuras de ouro sobressaíam

O ambiente é ricamente detalhado pelo autor. O reino vegetal é soberano ao longo de todo o trecho, o cemitério se configura como uma espécie de habitat natural ao infesto nenúfar. A paisagem é morta, sem cor, mas, acima de tudo, apática. Diferentemente das passagens anteriores narradas ao longo da história, neste momento da narrativa não há uma troca entre espaço e personagens, pelo contrário, a relação é de indiferença.

Como uma extensão da planta que matou a meiga Chloé, a vegetação do local é sombria, as árvores esguias, raquíticas, e sem força para manter-se numa posição vertical, caem para o lado formando uma abóbada. Como se estivesse contaminado, o dia se assemelha a um halo que não possui brilho algum. A luminosidade antes tão farta, abundante, resultante dos dois sóis descritos no início da obra apaga-se e resta apenas o céu brumoso e cinzento.

A inospitalidade do cenário mortífero se estende, também, aos carregadores do caixão. Desde o momento em que foram até o apartamento de Colin buscar o corpo desfalecido da jovem, não demonstraram nenhum traço de misericórdia ou empatia com o sofrimento sentido pelos entes queridos em luto. O ataúde foi jogado pela janela do prédio, o que justifica o fato deste ter a madeira danificada e pregos ao longo de toda a extensão. Em seguida, ao chegar à ilha descorada, emitem palavrões, sacodem a prancha de propósito e correm até a sepultura, batendo o caixão em todas as extremidades possíveis. A violência se intensifica nos pontapés desvencilhados nas árvores e, numa sorte de ápice da selvageria humana, desferem pisões que causam hematomas azulados na casca esponjosa dos frutos caídos.

O ato de pisar nos frutos, já caídos, é extremamente simbólico para a imagem construída ao longo de todo o capítulo. Por já estarem no chão, provavelmente já estavam podres, sem vida. Mesmo assim são vítimas da agressividade gratuita dos carregadores, são profundamente marcados, mais ainda, desnecessariamente feridos. Esta passagem traduz de modo angustiante o estado deplorável de Colin, já sem esperanças e propósito para sua existência. Figuradamente, mais uma vez, o espaço transmite o sentimento das personagens.

---

em sua carne aveludada. As árvores, compridas e flexíveis, caíam em arco de um lado do caminho para o outro. Através da abóbada assim formada, o dia produzia um halo branco, sem brilho. [...] Não se ouviam animais nas árvores. Apenas as folhas cinzentas se destacavam por vezes, para cair pesadamente no chão. Eles seguiram as ramificações do caminho. Os carregadores davam pontapés nas árvores e seus pesados calçados marcavam, na casca esponjosa, profundas feridas azuladas.” (VIAN, 2013, p. 588-589)

### 3.3 O tempo

Assim como o espaço da narrativa poética é fragmentado, o tempo é igualmente descontínuo. A renúncia total da duração se dá como extensão da recusa da elaboração de um inventário realista. A veracidade do tempo está atrelada à veracidade do espaço, a qual é responsável por criar um novo sentido, o qual se liga ao momento presente e traduz o esforço do espírito em sobrepujar a dispersão. O tempo, por sua vez, constitui a matéria e reproduz a estrutura do espaço; uma vez que a fronteira entre narração e descrição é abolida, a descrição passa a contar a história de um tempo imobilizado.

Para o autor da narrativa poética, a criação do espaço e do tempo se configura em uma única operação. Em *L'Écume des jours*, a passagem do tempo está intimamente relacionada às transformações do espaço, as quais são ocasionadas pela evolução da doença de Chloé. Conforme a saúde da jovem se deteriora, o espaço – o apartamento, principalmente – é descrito como cada vez mais sombrio e degenerado e o tempo, conseqüentemente, passa de forma mais acelerada. Entretanto, essa aceleração é relativa, uma vez que cada personagem vivencia a passagem do tempo com intensidades diferentes. Nicolas, chef de cozinha de Colin, envelheceu vários anos em alguns dias, enquanto outras personagens não passaram pela mesma experiência. Alise, sobrinha do chef, é quem nota essa mudança repentina:

*Elle regarde Nicolas et ajoute : – Tu ne te vas pas bien. – Euh, dit Nicolas, je ne sais pas. J'ai l'impression que je vieillis. – Montre ton passeport, dit Alise. Il fouilla dans sa poche revolver. – Voilà... dit-il. Alise ouvrit le passeport et pâlit. – Quel âge avais-tu ? demanda-t-elle à voix basse. – Vingt-neuf ans... dit Nicolas. – Regarde... Il compta. Cela faisait trente-cinq. (VIAN, 2017, p. 216)<sup>90</sup>*

Assim, a descontinuidade do tempo está associada ao fato deste decorrer de diferentes maneiras em situações diversas ou, então, de acordo com personagens específicas – o que acontece com uma, não necessariamente, acontecerá com outra. No mundo real, externo à ficção, o tempo transcorre igualmente para todos, ao passo que, na narrativa poética, o tempo é fracionado e transcorre em velocidades distintas consoante as situações e as personagens.

<sup>90</sup> “Ela olhou para Nicolas e acrescentou: – Você não está bem. – Pois é... – disse Nicolas. – ... Não sei. Tenho a impressão de estar envelhecendo. – Mostra o passaporte – disse Alise. Ele vasculhou o bolso de trás. – Aí está – disse ele. Alise abriu o passaporte e ficou lívida. – Que idade você tinha? – perguntou em voz baixa. – Vinte e nove anos... – disse Nicolas. – Olha... Ele contou. Dava trinta e cinco.” (VIAN, 2013, p. 369)

Diferentemente de outros gêneros como, por exemplo, a ficção científica, o futuro não é interessante para a narrativa poética, sendo que esta busca voltar, incessantemente, às origens – da vida, da história e do mundo. A questão do eterno retorno, a qual envolve a presença da repetição ao longo da história, pode ser observada na obra de Vian em relação à desmistificação do trabalho. No início e no final da narrativa, Colin muda drasticamente a maneira como enxerga a atividade laboral. Logo, isso é evidenciado pelo autor pela recorrência da frase “*mais c’est bien payé !*”, a qual aparece duas vezes, tendo sido emitida por Nicolas e, em seguida, por Colin, em momentos diferentes.

A caminho do destino da lua de mel, Colin e Chloé se deparam com os operários da mina de cobre e tecem uma discussão acerca da condição dos mineiros. Chloé, horrorizada com a cena presenciada, comenta, “– *Quel travail terrible !... dit Chloé.*” e recebe a seguinte resposta de Nicolas: “– *C’est assez bien payé !... dit Nicolas.*” (VIAN, 2017, p. 135).<sup>91</sup> É válido ressaltar que, nesse primeiro momento, o único trabalhador era Nicolas. Seu patrão e, por extensão, sua esposa, detém uma fortuna que os isenta da necessidade de trabalhar. Devido a isso, Colin pontua que os trabalhadores se sujeitam a determinadas condições porque são alienados e não dispõem de inteligência para buscar alternativas melhores de sustento.

Na segunda vez que aparece, a mesma frase é enunciada por Colin. Após perder sua fortuna com a doença da esposa, o rapaz está em busca de um emprego para custear as despesas. Então, segue-se o diálogo com o anunciante da vaga: “– *Je viens pour l’annonce, dit Colin. – Ah? dit l’homme. Il y a un mois qu’elle passe sans résultats. C’est un travail assez dur, vous savez. – Oui, dit Colin. Mais c’est bien payé.*” (VIAN, 2017, p. 274)<sup>92</sup> Diferentemente do contexto anterior, agora é Colin quem se encontra na posição de trabalhador. Desse modo, o rapaz passa a entender que aqueles que trabalham não são, necessariamente, alienados e, tampouco desprovidos de inteligência para que busquem uma solução melhor. O jovem passa a compreender porque certas pessoas se submetem a condições precárias de trabalho, uma vez que sente na pele a urgência de ganhar dinheiro para sanar as dívidas.

<sup>91</sup> “– Que trabalho terrível! – disse Chloé. – É muito bem pago – disse Nicolas.” (VIAN, 2013, p. 220)

<sup>92</sup> “– Vim por causa do anúncio – disse Colin. – Ah? – disse o homem. – Já faz um mês que estamos publicando, sem resultados. Saiba que é um trabalho difícilimo... – Sim – disse Colin –, mas é bem pago!” (VIAN, 2013, p. 482)

Ademais, o tempo é fragmentado e descontínuo; os períodos elaborados são curtos e quase sempre ocorrem no momento presente: não há passado nem futuro, somente o agora. O tempo da narrativa poética é o tempo da descrição, ou seja, esta acontece ao passo que está sendo descrita, daí o caráter fragmentado da narrativa. Os desdobramentos se dão, portanto, única e exclusivamente como resultantes daquilo que acaba de ser descrito.

Destarte, o tempo é produzido por meio da descrição da espera; esta é responsável por atrair a atenção para a forma de estruturas aprofundadas, as quais criam uma espécie de vazio ao oferecer somente molduras temporais, quadros fragmentados. O desdobramento desse movimento perpetua o desejo e fixa o desenlace do tempo da espera. Quando há o acontecimento e o êxtase é criado, o discurso da narrativa se consagra como o oposto da espera, por meio da ressonância de tudo aquilo que se deu anteriormente.

A cronologia do mundo não é a mesma do tempo na narrativa poética. A intervenção desta culmina em um deslocamento duplo: da narrativa para o tempo cronológico e do tempo cronológico para a narrativa. A verdadeira ordem estabelecida é aquela do discurso, sendo que o discurso da narrativa poética sugere a descontinuidade. Assim, o tempo da ficção poética escraviza o tempo histórico, o fragmenta, e, por fim, o dissolve e o integra. A busca pelo instante é ininterrupta; é na simplicidade do instante que o autor busca organizar o tempo, ao introduzi-lo por meio de diversos cortes. Somente o evento banal é capaz de capturar o instante fatal, o qual esconde o segredo intransponível da poesia.

A narrativa cria, desse modo, a incoerência da duração, a qual só pode ser apreendida por meio da brevidade e da descontinuidade, responsáveis por desvelar o caráter perturbador da revelação. A brevidade geral da narrativa e a divisão desta em fragmentos extremamente curtos não são suficientes. Outros artifícios são empregados, como a utilização de tempos verbais simples, predominantemente no tempo presente, e a preferência por orações coordenadas em detrimento de orações subordinadas. Os signos, por meio de suas particularidades, se perdem em meio ao conjunto do qual fazem parte e a obscuridade é inteiramente semântica. Conforme pontua Tadié, “ao se

ater aos detalhes e se questionar como se deram tais coisas, o resto simplesmente se perde.” (TADIÉ, 1994, p. 104, tradução nossa).<sup>93</sup>

Ao passo que organiza o tempo, a narrativa poética também busca, de certa forma, superá-lo. O tempo não reconstrói a vida ou a história, mas, sim, as liberta. Os reflexos da duração realista são despendidos em proveito de momentos que estão além do tempo, os quais a poesia evoca por meios que revelam o estudo da própria estrutura. Dessa maneira, o tempo da leitura não é causalidade da intriga e, sim, da ressonância dos instantes maiores da narrativa, dentro de seus imprevistos e contradições.

A impressão de que essas narrativas são lentas e repetitivas se deve ao fato de que o herói, geralmente, possui um ar infantilizado e, assim como uma criança, percebe a passagem do tempo de uma maneira diferente. A criança, aqui, não é descrita como personagem propriamente; mais especificamente, a personagem remete a uma espécie de criança reconstituída e imaginária. Desse modo, a relação da personagem com o tempo se volta constantemente para as origens, para o nascimento do indivíduo, mediante uma duração que não passa, e, ao mesmo tempo, não se prolonga. Assim como o espaço, o tempo da infância se mantém conservado, como se congelado.

A sensação de tempo imobilizado se concretiza pela existência de extensas descrições empregadas pelo autor, as quais fazem com que o leitor tenha a impressão de que não há andamento, ou seja, os acontecimentos não passam por uma progressão e tudo parece estagnado. Como a narrativa é constantemente interrompida pelas descrições – as quais contém as imagens poéticas –, há a criação contínua de uma expectativa, como se houvesse algo que está sendo construído e terá seu ápice no fim da narrativa.

Para o escritor, a memória da infância não possui datas específicas, nada mais é do que um espetáculo mágico em uma temporalidade vaga. O herói infantilizado desestrutura o tempo do romance clássico; este vive em um tempo indeterminado que nega o futuro ao retornar incessantemente às origens. Destarte, as estações do ano têm um grande papel nestas narrativas. A criança nota os fenômenos naturais que, para ela, são responsáveis por denunciar a passagem do tempo. Por meio de um desfile de

---

<sup>93</sup> Original: « Quand on commence à voir le détail et à se demander comment arrivent les choses, le reste s'égaré. » (TADIÉ, 1994, p. 104)

imagens, há um eterno retorno vinculado ao ritmo cósmico, e a estabilidade das imagens espaciais é a garantia da imobilidade do tempo da infância.

Na obra de Vian, as personagens são jovens adultos retratados como eternos adolescentes e há uma espécie de exclusão dos adultos na narrativa. Nenhuma das personagens centrais possui mais de trinta anos; os pais não aparecem (apenas os pais de Isis e Alise são mencionados superficialmente). No primeiro capítulo, Colin é descrito como alguém que possui um “rosto de bebê”, ao sair da banheira, ato simbólico que remete ao próprio nascimento da personagem. O casamento configura um tipo de rito inicial de entrada na vida adulta e, logo após esse acontecimento, Chloé adoece. Isto pode ser confirmado de acordo com as teorias de Tadié, o qual pontua que “nenhum desses textos mostra a criança que se torna adulta: este envelhecimento é a morte da narrativa.” (TADIÉ, 1994, p. 89).

As marcações temporais da obra se dão por meio da menção às estações do ano. Conforme relatado no capítulo V, “*il soufflait un vent sec et vif et, sous ses pieds, de petites places de glace craquelées s’écrasaient en crépitant.*” (VIAN, 2017, p. 49)<sup>94</sup>. No capítulo X, ressalta-se que “*le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s’arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d’angine.*” (VIAN, 2017, p. 66)<sup>95</sup>. Após um período, o fim do inverno se aproxima e, no capítulo XXI, observa-se que “*il faisait froid sans exagération. L’hiver tirait à sa fin.*” (VIAN, 2017, p. 117)<sup>96</sup>.

Há uma passagem pelo verão, no capítulo XXX, em que “*maintenant, les feuilles des arbres étaient grandes et les maisons quittaient leur teinte pâle pour se nuancer d’un vert effacé avant d’acquérir le beige doux de l’été.*” (VIAN, 2017, p. 163)<sup>97</sup>. Por fim, a última referência à passagem do tempo ocorre no capítulo XXXVIII, quando Colin informa a chegada da primavera, em “*– Je suis contente, dit Chloé. Il y a du soleil et ça sent bon les arbres. – Sûr ! dit Colin. C’est le printemps.*” (VIAN, 2017, p. 204)<sup>98</sup>.

<sup>94</sup> “soprava um vento seco e vivo, e, sob seus pés, pequenas lâminas de gelo trincado se quebravam crepitando.” (VIAN, 2013, p. 58)

<sup>95</sup> “O frio mantinha as pessoas em casa. Os que conseguiam se livrar das suas garras deixavam farrapos de roupas e morriam de angina.” (VIAN, 2013, p. 91)

<sup>96</sup> “Fazia frio sem exagero. O inverno caminhava para o final.” (VIAN, 2013, p. 182)

<sup>97</sup> “Agora, as folhas das árvores estavam grandes e as casas deixavam sua aparência pálida para se nuanciar num verde apagado antes de ganhar o bege suave do verão.” (VIAN, 2013, p. 271)

<sup>98</sup> “– Estou contente – disse Chloé. – Tem sol e as árvores estão com um cheiro bom! – Com certeza! – disse Colin. – É a primavera!” (VIAN, 2013, p. 346)

### 3.4 O mito na narrativa poética

As narrativas poéticas transmitem o sentido do mundo por meio de sistemas e símbolos, em uma estrutura cíclica ou descontínua, e buscam trazer uma revelação. Nesse sentido, essas narrativas são, também, míticas. Desse modo, a narrativa poética pode tanto integrar os mitos quanto ser inteiramente mítica. A presença do mito pode ser mascarada, por meio de episódios históricos, como pode ser explícita, por meio de uma explosão de símbolos. Porém, é necessária cautela, uma vez que a detecção integral desses, por meio da tradução e interpretação dos termos, acaba por retirar a autonomia da narrativa.

Logo, a leitura realizada deve ser tanto vertical quanto horizontal, e visar uma reconstituição do sistema da narrativa – inclusive das contradições desta – em busca do eco aleatório da ficção na subjetividade. O mito conjectura o retorno à origem por meio da proposição constante de um novo começo – por vezes, de um novo fim – e se configura, concomitantemente, como memória e criação. Sua função é a de desvelar modelos exemplares de todas as atividades humanas relevantes, assim como de todos os rituais existentes. Com isso, o mito é verdadeiro no sentido de que o conhecimento do princípio das coisas é essencial.

A narrativa mítica reproduz constantemente sentidos ocultos. Nesse ponto, essa se assemelha à narrativa poética: o mito engaja grande parte do texto e, muitas vezes, o texto inteiro, o qual é disseminado pelos símbolos ao longo da história. A leitura da narrativa poética recusa a horizontalidade da intriga em detrimento de uma verticalidade que visa a interpretação dos paradigmas. Assim, um símbolo é uma imagem, a qual é imediatamente motivada pelo criador da mensagem. Enquanto o realismo é totalmente pleno, o símbolo se configura na ausência do real. A narrativa poética, ao recuperar o dinamismo do símbolo, promove o encadeamento literário das figuras, e, os eventos, as personagens e os lugares da narrativa apresentam um sentido figurado.

Trata-se da busca de um mundo já existente, porém, escondido; o mundo simbolizado já não está mais submetido às leis conhecidas, e passa a ser designado de modo ambíguo. Dessa forma, a narrativa poética visa o real pelo desvio do mito. Então, o mundo está depois da narrativa já que é nela que este toma forma. Trata-se menos de denotá-lo ou conotá-lo mas, sim, de suscitá-lo, com a proposta de mudança da condição humana do indivíduo, ao invés de sua condição política ou social.



A importância da integração da narrativa mítica advém do fato de que a narrativa realista não pode dar conta do mundo, no sentido de que essa o concebe como uma prisão. A duração na narrativa poética, assim como na narrativa mítica, busca a abolição da duração no instante eterno; dessa maneira, o mito assegura a fusão entre os três elementos narrativos principais – personagem, espaço e tempo.

A estrutura da narrativa poética é circular ou descontínua, o tempo é imóvel – não segue a lógica de causa e efeito da intriga – e o espaço é maniqueísta; o movimento é de busca e, com isso, a leitura dos símbolos confirma que esta busca, este tempo e este espaço são pertencentes a uma espécie de paraíso perdido. A existência do símbolo confere uma pluralidade de significações a uma frase ou cena na narrativa, mas, também, às demais frases e cenas em uma espécie de eco. Portanto, o símbolo se estende também para outras narrativas e, por fim, ao universo extra-literário. Entretanto, a existência de um símbolo não se mescla com outros do mesmo texto; todos funcionam ao mesmo tempo, contudo, um mesmo símbolo pode funcionar de maneira diferente em momentos diferentes.

A narrativa mítica repete uma narrativa primordial e, por esse motivo, passa-se de uma narrativa a outra, de uma representação a outra e a um código que liga um objeto a outro. Assim, o mundo reencontra sua origem mágica, seu poder de deslumbramento e seu caráter sagrado; há uma efervescência de imagens por meio de extensivas descrições, as quais buscam compensar a falta de rigor dos conteúdos míticos. O símbolo confere à narrativa a força do poema, assim como a distensão do espaço e da duração. Logo, diluído ao longo da narrativa, o símbolo exprime um saber oculto advindo da poesia, e recobre os elementos propriamente romanescos ao facilitar a decodificação destes.

Em *L'Écume des jours*, os obstáculos enfrentados pelo casal remete à narrativa mítica de Tristão e Isolda. No mito, são os empecilhos impostos pela mobilidade social medieval e a distância geográfica que impedem o jovem Tristão de estar junto de sua amada. Na obra de Vian, entretanto, os desafios estão menos conectados aos tabus da sociedade e mais ligados aos impedimentos proporcionados pela vivência do sentimento amoroso e da própria condição humana.

Segundo Kauffmann (1982), *L'Écume des jours* retoma a lenda de Tristão e Isolda pelo fato de que “a fascinação exercida pelo romance provém, provavelmente, de

sua conexão essencial ao mito fundamental, o qual não edulcora nenhuma banalização, pelo contrário, exacerba a novidade estranha do obstáculo.” (KAUFFMANN, 1982, p. 92, tradução nossa).<sup>99</sup> Dessa forma, para além do infortúnio amoroso, a obra de Vian recupera outros elementos recorrentes na narrativa mítica, como a união impossível; o sacrifício do homem pela amada; a morte (em *E.J.* há a morte de Chloé e a sugestão do suicídio de Colin); a presença do amor cortês; a mobilidade social (Chloé desfruta da fortuna de Colin, após o casamento) e, por fim, a busca pela eternidade.

O maior responsável pela impossibilidade da união entre Colin e Chloé é o nenúfar. O surgimento de uma planta aquática no pulmão da jovem apresenta o aspecto trágico do amor. Após vivenciar a euforia proporcionada pela paixão, Colin se depara com as adversidades provenientes da vida a dois, algo que jamais havia experimentado antes. Toda relação amorosa exibe um caráter ambivalente, e, nesse caso, ao invés de se sentir completo por meio da imagem idealizada de Chloé, o protagonista se choca com a irreduzibilidade da esposa doente. Dito isso, o agravamento da doença de Chloé impede a materialização da felicidade dos amantes, assim como garante a manutenção da castidade do casal.

Os nenúfares crescem em águas paradas – ou de movimentação lenta – e lamacentas, e podem ser encontrados em mangues, lagos ou pântanos. São plantas que fincam suas raízes na lama e possuem longos talos, cujas folhas emergem e flutuam na superfície da água. Uma única flor cresce na ponta de cada talo e possui o formato de uma estrela ou um cálice. A flor pode ser de diversas cores e, de acordo com a simbologia, esse tipo de planta floresce em águas impuras, sendo designada como mortífera.

A germinação do vegetal no pulmão de Chloé denuncia a existência de algo em comum entre a personagem e o nenúfar. A configuração dessa planta é, em si, ambígua, dado que essa é capaz de gerar uma flor extremamente bela em ambientes lúgubres e sombrios. Quando Colin conhece Chloé, pergunta à jovem se ela havia sido arranjada por Duke Ellington – o compositor possui uma música intitulada *Chloe – Song of the Swanp* –, referindo-se à música homônima do compositor, já que o rapaz apreciava

---

<sup>99</sup> « La fascination qu'exerce le roman provient probablement de sa relation essentielle à un mythe fondamental que n'edulcore aucune banalisation, qu'exacerbe au contraire la nouveauté étrange de l'obstacle. » (KAUFFMANN, 1982, p. 92)

músicas de jazz: “– *Bonjour ! dit Chloé... – Bonj... êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? demanda Colin...*” (VIAN, 2017, p. 71).<sup>100</sup> Coincidentemente, essa faixa de Ellington tem como subtítulo “música do pântano”. Portanto, a heroína tem, na origem de seu nome, um vínculo inegável com o habitat do nenúfar. Por esse motivo, o vegetal encontra no pulmão da jovem um abrigo favorável para seu florescimento.

Boris Vian afirma sua admiração pelo jazz no prefácio de *L'Écume*, ao mencionar que “*il y a seulement deux choses : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de La Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington.*” (VIAN, 2017, p. 19).<sup>101</sup> Ao analisar a letra da canção “*Chloe – Song of the swamp*”, é possível observar algumas similitudes com a narrativa referida. A música conta a história de um personagem solitário que realiza uma busca longa e árdua no “triste pantanal”, por uma jovem chamada Chloe: “Eu atravessarei o triste pantanal / Procurando por você / Caso você esteja perdida / Deixe-me estar perdido também”. (ELLINGTON, 1940, tradução nossa).<sup>102</sup> No refrão, menciona-se que aquele que procura, precisa, desesperadamente, encontrá-la: “Preciso ir onde você está [...] / Se você viver, eu te encontrarei / O amor está me chamando” (ELLINGTON, 1940, tradução nossa).<sup>103</sup> Assim como na letra da composição, Colin já havia ouvido o chamado do amor antes mesmo de conhecer Chloé: “– *Je voudrais être amoureux, dit Colin.*” (VIAN, 2017, p. 63).<sup>104</sup> Logo, forma-se um elo com toda a simbologia referente ao ambiente pantanoso e à doença contraída pela personagem de Vian.

A partir do momento em que Colin conhece Chloé, sua vida engendra, gradualmente, uma enorme transformação. Conforme as descrições espaciais, antes de

<sup>100</sup> “– Oi!... – disse Chloé. – O... O seu arranjo é o do Duke Ellington?... – perguntou Colin.” (VIAN, 2013, p. 101)

<sup>101</sup> “Existem apenas duas coisas: o amor, de todas as maneiras, com garotas bonitas, e a música de Nova Orleans ou de Duke Ellington.” (VIAN, 2013, p. 7)

<sup>102</sup> “I'll go through the dismal swampland / Searching for you / For if you are lost there / Let me be there too” (ELLINGTON, 1940)

<sup>103</sup> Letra completa: “Chloe! Chloe! / Someone's calling, no reply / Nightshade's falling, hear him sigh / Chloe! Chloe! / Empty spaces in his eyes / Empty arms outstretched, he's crying  
Through the black of night / I've got to go where you are / If it's dark or bright / I've got to go where you are  
I'll go through the dismal swampland / Searching for you / For if you are lost there / Let me be there too  
Through the smoke and flame / I've got to go where you are / For no ways can be too far / Where you are  
Ain't no chains can bind you / If you live, I'll find you / Love is calling me / I've got to go where you are” (ELLINGTON, 1940)

Cf.: <https://genius.com/Duke-ellington-and-his-orchestra-chloe-song-of-the-swamp-lyrics>

<sup>104</sup> “– Queria estar apaixonado – disse Colin.” (VIAN, 2013, p. 84)

conhecer a amada, os lugares pelos quais o protagonista transitava – sobretudo, o apartamento – eram luminosos, secos, suntuosos e, acima de tudo, estáveis. A estabilidade fazia parte não só dos locais pelos quais perambulava, mas, também, de sua vida financeira. Todavia, após a chegada da garota, o espaço se metamorfoseia e se torna sombrio, úmido, sujo e instável. O sol e a luz estão relacionados ao âmago de Colin, ao passo que a sombra e a água figuram na natureza de Chloé.

No que se refere ao simbolismo dos elementos, especialmente nessa narrativa, o sol está diretamente relacionado ao pólo positivo, enquanto a água, ao pólo negativo. Dessa maneira, tanto o sol como a luz remetem à vida e, conforme observa Chevalier, “o Sol é a fonte da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes – ou espirituais – recebidas pela Terra. [...] Além de vivificar, o brilho do Sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal...” (CHEVALIER, 2002, p. 836). Do mesmo modo, “a luz simboliza a força que dá e que tira a vida; sendo tal ou qual a luz, tal ou qual será a vida. A natureza e o nível da vida dependem da luz recebida.” (CHEVALIER, 2002, p. 571).

Em contrapartida, a água, inevitavelmente, retoma a morte. Mais especificamente, a água parada, lacustre, e a água enclausurada, do pulmão de Chloé, ambas associadas ao nenúfar e ao aspecto nocivo da planta. Acerca disso, Bachelard constata que “a água enclausurada captura a morte em seu seio. A água torna a morte elementar. [...] A água é um *vazio substancial*. Não se pode ir além do desespero. Para certas almas, a água é a matéria do desespero.” (BACHELARD, 1971, p. 125, grifo do autor, tradução nossa)<sup>105</sup>. Vagarosamente, a água inunda os espaços vazios e, por fim, submerge tudo; a morte pela água é lenta e sorrateira, fator que potencializa o sentimento de angústia frente à aterrorizadora aproximação do fim.

Destarte, com a chegada de Chloé, o universo solar de Colin se torna, pouco a pouco, cada vez mais úmido. Nota-se, no apartamento, logo após o casamento, a transição ao estado líquido de substâncias gasosas, como ocorre com os raios solares: “*Les carreaux de céramique jaune paraissaient ternis et voilés d’une légère brume, et les rayons, au lieu de rebondir en gouttelettes métalliques, s’écrasaient sur le sol pour*

---

<sup>105</sup> “L’eau fermée prend la mort en son sein. L’eau rend la mort élémentaire. [...] L’eau est alors un néant substantiel. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, l’eau est la matière du désespoir.” (BACHELARD, 1971, p. 125)

*s'étaler en flaques minces et paresseuses.*" (VIAN, 2017, p. 157).<sup>106</sup> Ao tocar a superfície, os raios se liquefazem e se tornam poças. Os ladrilhos de cerâmica são recobertos pela bruma, a qual consiste na condensação de água evaporada. Assim, nota-se a invasão ardilosa do elemento aquático por todo o recinto:

*Le jour était bleu dans la chambre et presque vert aux angles. Il n'y avait pas encore trace d'humidité et le tapis restait assez haut, mais une des quatre fenêtres carrés se fermait presque complètement. Isis entendit le bruit humide des pas de Colin dans l'entrée.* (VIAN, 2017, p. 270)<sup>107</sup>

A água invade o cotidiano das personagens de forma gradual, até ser constituída como um ser total, dominando todo o ambiente. Nesse sentido, a água se torna, acima de tudo, uma realidade poética. O processo involutivo que percorre a narrativa, da luz à sombra, do sol à água, provoca a degradação dos objetos e do espaço. A água, originalmente limpa e transparente, ao ser classificada como impura, adquire novas características que a aproximam, cada vez mais, da lama. O simbolismo do lodo se relaciona com tudo aquilo que é considerado inferior, escória. Ao se assemelhar à lama, a água passa a ser considerada contaminada ou corrompida.

A temática solar que envolve Colin, aliada à incessante menção à sua fortuna no início da narrativa, estabelece uma ligação com outro componente simbólico: o ouro. Esse metal remete à riqueza, à prosperidade, à abundância e, acima de tudo, à grandiosidade. A simbologia do ouro também alude à imortalidade, assim como, de acordo com Chevalier, “na tradição grega, o ouro evoca o **Sol** e toda a sua simbólica fecundidade-riqueza-dominação, centro de calor-amor-dom, foco de luz-conhecimento-brilho.” (CHEVALIER, 2002, p. 671, grifo do autor). Seguindo a lógica dos opostos, na qual Chloé contrapõe Colin, pois traz, em sua essência, a água, por extensão, esta se associa, inevitavelmente, ao chumbo. Afinal, conforme Chevalier, o chumbo consiste no “símbolo do peso e da individualidade incorruptível. [...] Segundo Paracelso, o chumbo seria *a água de todos os metais...*” (CHEVALIER, 2002, p. 235).

Considerado um metal pesado, esse elemento imprime, simbolicamente, o sentimento de consternação, desprazer. A revolução causada pela doença da esposa, a

---

<sup>106</sup> “Os ladrilhos de cerâmica amarela pareciam embaçados e recobertos por uma bruma leve, e os raios, em vez de ricochetear em gotinhas metálicas, se espatifavam no solo e se espalhavam em poças finas e preguiçosas.” (VIAN, 2013, p. 258)

<sup>107</sup> “No quarto, o dia estava azul, quase verde nos cantos. Ainda mal havia sinais de umidade e o tapete permanecia bem alto, mas uma das quatro janelas quadradas se fechava quase completamente. Isis ouviu o barulho molhado dos passos de Colin na entrada.” (VIAN, 2013, p. 474)

qual levou Colin à falência, muda o eixo de significações no decorrer da história. Passa-se do culto à vida, ao ouro – representado pela iluminação ostensiva – para o pesar sufocante do chumbo e à inevitável chegada da morte. Em *L'Écume*, quando Chloé está prestes a morrer, há a seguinte passagem: “*alors, il jeta sa casquette et il marcha dans la rue, et son coeur était de plomb, car il savait que le lendemain Chloé serait morte.*” (VIAN, 2017, p. 320)<sup>108</sup>. Em determinado momento, o chumbo invade também o coração de Colin, devido ao grande pesar sentido pela morte da amada.

Para a alquimia, o processo de transformação do chumbo em ouro se constitui em uma espécie de redenção; uma oportunidade de libertação, a qual leva à mudança de um estado a outro, do metal pesado ao metal nobre. Nota-se que a narrativa realiza a trajetória contrária, dado que o ouro se transfigura em chumbo. Assim, em vez da redenção, observa-se, sobretudo em relação às alterações espaciais, a rebeldia. A presença dessa revolta imprime, metonimicamente, o caráter revolucionário da crítica social surrealista à obra.

Por fim, a associação de Chloé ao elemento aquático reivindica a figura literária de Ofélia, de Hamlet. Isto se deve ao fato de que a personagem de Shakespeare, assim como a esposa de Colin, incorpora o arquétipo da donzela indefesa. Esse arquétipo consiste na representação da figura feminina da noiva ou amada morta em plena juventude, tipo caro aos poetas românticos, a qual retrata um modelo espiritualizado e espectral da mulher. Tanto Ofélia quanto Chloé prefiguram a mulher criada para morrer nas águas, ou seja, retornar às origens, ao cerne de sua própria existência. Ambas morrem devido à água, rodeadas de flores, no auge da juventude e da beleza. Isto torna o momento da morte eterno, como se este instante fosse congelado no tempo. A água se configura, aqui, no símbolo profundo e orgânico da figura da ninfa, e, com isso, a morte pela água é essencialmente feminina. Como pontua Bachelard, “a água é a pátria das ninfas vivas, como também é a pátria das ninfas mortas. Ela constitui a verdadeira matéria da morte feminina” (BACHELARD, 1971, p. 111, tradução nossa).<sup>109</sup>

<sup>108</sup> “Então atirou longe o capacete e foi caminhando pela rua, e seu coração era de chumbo, pois ele sabia que, no dia seguinte, Chloé ia morrer.” (VIAN, 2013, p. 569)

<sup>109</sup> “L'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie matière de la mort bien féminine.” (BACHELARD, 1971, p. 111)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os momentos selecionados expressam tanto a trajetória da personagem principal, Colin, quanto das demais personagens, já que todos os acontecimentos narrados afetam diretamente seus participantes, em maior ou menor grau, física ou psicologicamente. Nota-se que, após o casamento, os indícios de que algo desagradável está por vir vão se intensificando. A partir da lua de mel do casal, uma sensação estranha perpassa as personagens, as quais, apesar de não saberem definir e explicar aquilo que as incomoda, mostram-se visivelmente perturbadas com algo.

Assim, no decorrer da narrativa, intensifica-se o caráter pessimista da obra, completamente oposto àquele apresentado inicialmente. O cotidiano descontraído, despreocupado e, sobretudo, abundante, transforma-se em algo cada vez mais pesado e sombrio, mais penoso de ser vivido por todos, sem exceção. A ironia, entretanto, jamais desaparece: mesmo nos momentos mais tristes, Vian mantém o caráter irônico em diversas situações, visando tecer uma crítica social por meio desse viés. O herói não consegue compreender seu mundo ou estabelecer sua identidade, e qualquer sucesso que ele alcance, se mostra, posteriormente, ilusório ou inadequado; daí a natureza essencialmente irônica do romance.

As mudanças na atmosfera da obra e, mais incisivamente, na vida das personagens, moldam-se conforme os acontecimentos da narrativa – a doença de Chloé, acima de tudo, atua decisivamente nas alterações ocorridas – estas têm efeito direto nas finanças de Colin. À medida que Chloé adoece, a atmosfera se torna cada vez mais oblíqua e sinistra, as personagens são afetadas negativamente, no nível físico e psicológico, e o poder aquisitivo de Colin fica cada vez mais escasso, fazendo com que tudo passe a desmoronar à sua volta.

Então, a personagem principal – um sujeito boêmio e alienado, por assim dizer – em face às dificuldades impostas pela vida a dois, principalmente naquilo que concerne ao adoecimento da esposa, simplesmente não consegue se adequar ao ritmo capitalista da sociedade. Uma vez que Colin necessita trabalhar para sobreviver, esse é forçado a se tornar uma mera peça integrante da grande máquina deste sistema econômico. Então, o jovem toma ciência do quão inadequado e ineficaz é seu papel para a sociedade, e falha miseravelmente na empreitada para salvar Chloé. A partir do momento em que Colin

desperta da ilusão na qual vivia, perde seu lugar no mundo e passa a questionar sua existência.

A crítica social presente ao longo da obra, tecida por meio do trabalho com a linguagem, mais especificamente, advém da influência surrealista, cuja provocação e a potência liberal da palavra são largamente exploradas. Com isso, a utilização de *mots-valises*, criação de neologismos, transposições de sentido em um vocábulo – ou uma expressão – cristalizam as denúncias à moral, à religião, ao trabalho, ao amor, etc., sobretudo por meio da ironia. A utilização dessas ferramentas pelo autor se mescla com a elaboração de imagens, cujo propósito é o de desvelar a hipocrisia recorrente nas diversas esferas da sociedade. Os episódios da mina de cobre, o casamento de Colin e Chloé, o enterro da jovem, dentre outros, evidenciam isso.

Ademais, o caráter poético das passagens está associado à caracterização da obra como uma narrativa poética. A poeticidade é impressa na construção imagética do espaço, o qual é personificado e se modifica no decorrer da história. Aparece, ainda, na exposição da passagem do tempo por meio das estações do ano, assim como as inúmeras descrições que interrompem o fluxo da narrativa, as quais configuram uma espécie de tempo imobilizado. Por fim, a elaboração dessas imagens sucessivas é responsável por desenvolver a atmosfera onírica e exótica, a qual compõe uma enorme transformação pela qual perpassa a narrativa.

*L'Écume des jours* representa uma nova proposta poética frente aos dissabores vivenciados pela sociedade após a Segunda Guerra Mundial. Desse modo, é nesse amálgama que consiste a obra em questão que podem ser constatados os pontos anteriormente expostos. Mediante práticas recolhidas do movimento surrealista – resgate da experiência humana por intermédio do apelo e retorno às capacidades emocionais e intuitivas –, as quais são reforçadas e colocadas em ação por meio da linguagem, observa-se, não só uma rota alternativa à desconsolação característica do período, por uma espécie de refúgio literário, como, também, uma reflexão crítica sobre convenções sociais e padrões consolidados, sutilmente diluídos no decorrer desta narrativa poética.



## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. O riso e o risível: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999
- ALLEMANN, Beda. *De l'ironie en tant que principe littéraire*. Revue *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Éditions du Seuil, p. 385-398, nov. 1978.
- ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du Surréalisme*. Paris : Flammarion et Cie. 1966
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo*. Criação lexical. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. 10. ed. Paris: Librairie José Corti, 1971
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: *Obras Escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENS, Jacques. *Un langage univers*. In VIAN, Boris. *L'écume des jours*. Paris: Union générale d'éditions, 1963.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERSANI, Jacques et al. *La littérature en France depuis 1945*. Paris: Bordas Paris, 1970.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James. *Modernismo – guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Gallimard. 2011.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CAYOL, Cécile. *L'inclassable Boris Vian*. DR, Archives Cohérie Boris Vian. Paris, 2011. Disponível em < <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Vian.pdf> > Acesso em 04/09/2018.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. – Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DUPLESSIS, Yves. *Le surréalisme*. Presses Universitaires de France. Paris. 1964
- DUROZOI, Gérard. LECHERBONNIER, Bernard. *Le surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Librairie Larousse, 1972. Canada
- FONGARO, Antoine. Poétiques reverdienne, surréaliste et autres. In: *Littératures* 23, automne 1990. pp. 183-193
- FRAGONARD, Marie-Madeleine, POTELET, Helène. *Histoire de la littérature française*. Disponível em: <<http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/annex/histlitter/hlitt20.htm#19>>. Acesso em 08/11/2017.
- GAUTHIER-DARLEY, Michel. *L'Écume des jours – Boris Vian*. Paris: Hatier, 1973, Coll. « Profil d'une oeuvre ».
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- KAUFFMANN, Judith. *L'Écume des jours : un nénuphar et l'amour*. In: *Littératures* 6, automne 1982. pp. 83-94.
- LAGARDE, André. MICHARD, Laurent. *XXe siècle: Les grands auteurs français*. Paris: Bordas, 1962.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980
- LIARD, Séverine. *Boris Vian en vingt-six mots* (note de lecture). *Acta fabula*, vol. 8, n° 5, Octobre 2007. Disponível em < <http://www.fabula.org/revue/document3576.php> > Acesso em 06/09/2018
- LIMA, Sergio. *A aventura surrealista*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MAGET, Frédéric. *Boris Vian et l'esprit potache*. *Présence de la littérature*. SCÉRÉN/CNDP, 2008. Disponível em < <https://docplayer.fr/30952372-Boris-vian-et-l-esprit-potache.html> > Acesso em 05/09/2018
- MICHON, Jacques. *Surréalisme et modernité*. *Études françaises*. 11(2). pp. 121–129. 1975. In < <https://doi.org/10.7202/036603ar> > Acesso em 05/09/2018

MOURA, Rodrigo de Negreiros, OLIVEIRA, Irenísia Torres de. *Walter Benjamin e o Surrealismo*. Revista do Grupo de Pesquisa Walter Benjamin e a Filosofia Contemporânea. v.10, 2013.

MUECKE, D. C. *Analyses de l'ironie*. *Revue Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Éditions du Seuil, p. 478-493, nov. 1978. ISSN: 1245-1274.

NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme suivie de documents surréalistes*. Paris: Éditions du Seuil, 1964

RIFFATERRE, Michael. La métaphore filée dans la poésie surréaliste. In: *Langue française*, n°3, 1969. La stylistique. pp. 46-60.

SHORT, Robert. *Dada e Surrealismo*. In: BRADBURY, Malcolm. MCFARLANE, James. *Modernismo – guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TADIÉ, Jean Yves. *Le récit poétique*. France: St. Amand Cher. Gallimard, 1994.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de. *A intervenção surrealista*. Ano. Editora Ulisséia. Cidade

VIAN, Boris. *A espuma dos dias*. Trad. Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em < <http://docs10.minhateca.com.br/211929492,BR,0,0,A-Espuma-dos-Dias.pdf> > Acesso em 10/09/2018.

VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. 39ª ed. Paris: Le Livre de Poche, 2017.