

## UMA LEITURA DO INTER-DITO NO MARAVILHOSO DE A ESPUMA DOS DIAS

Zília Mara Pastorello Scarpari  
Universidade Federal do Paraná

### RESUMO

A *espuma dos dias*, de Boris Vian, é um romance que adota procedimentos dos contos de fadas, do universo feérico de Lewis Carroll e do maravilhoso surrealista. A escritura fantástica vela, entretanto, a escritura fantasmática: nos seus meandros se oculta o que não pode ser dito. Por que não se deixar seduzir pelo texto e tentar desvelar seu espaço de desejos? Nesta busca reside a magia mais envolvente...

Boris Vian nasceu em Ville-d'Avray, perto de Paris, em 1920. Foi engenheiro, tradutor, pintor, trompetista, compositor e intérprete de suas canções e um dos melhores críticos e historiadores do jazz. Diretor artístico e roteirista de cinema, figurou em filmes e apresentações teatrais, produziu libretos de ópera e ballet. Deixou várias peças para teatro, coletâneas de poemas e contos, muitos artigos críticos. Escreveu dezessete romances, alguns sob o pseudônimo de Vernon Sullivan, "autor americano prefaciado por Boris Vian". Toda esta vasta produção foi realizada em apenas trinta e nove anos de vida. Cardíaco desde os doze anos de idade, Boris Vian morre em 1959.

A *espuma dos dias* é o seu romance mais conhecido, publicado em 1946. Composto de 68 capítulos, um prefácio "escrito em Nova Orleães" prepara o leitor para o mergulho na lógica da pura ficção: "a história é totalmente verdadeira, pois a criei do princípio ao fim". Integrando a figura do autor no universo ficcional, Boris Vian data e situa a redação de seu livro num espaço de três dias (de 8 a 10 de março de 1946), entre Mênfis e Dovenport. Ora, sabe-se que Vian jamais esteve na América e que o romance foi escrito em três meses. Sabe-se também que eram famosos os festi-

vais de jazz de Dovenport, bem como o jazz de “estilo Mênfis” e de “estilo Nova Orleães”. A presença destas três cidades justifica-se pela paixão que Boris Vian votava à música negra norte-americana. De fato, como adverte o narrador no prefácio, “só duas coisas importam: o amor, sob todas as formas, às moças bonitas, e a música de Nova Orleães ou de Duke Ellington”. Daí o mesmo estilo improvisado e sensual do jazz que envolve o romance, a irreverência às normas institucionalizadas, a homenagem ao jogo e à fantasia.

Servindo-se de um sistema regido pelo maravilhoso e pela carnavalização, o texto manifesta a Lei e ao mesmo tempo a sua transgressão, promovendo a liberação do inter-dito nas brechas do seu tecido.

O elemento maravilhoso se integra num cenário contemporâneo: em sua estranha pescaria, Nicolas apanha enguias na pia do banheiro, vindas pelo cano de água fria, atraídas pela pasta de dente americana com sabor de abacaxi (capítulo 2).

Três modalidades do gênero permeiam a textura do romance, as quais convencionamos chamar de maravilhoso feérico, maravilhoso carrolliano e maravilhoso surrealista.

Aqui e ali Boris Vian utiliza materiais lendários como, por exemplo, a pequena chave de ouro com que Colin abre a porta de casa<sup>1</sup>, numa tirada bem ao gosto dos contos de fadas:

Subiu a escada de pedra revestida de lã. Introduziu na fechadura prateada da porta de vidro uma pequena chave de ouro.

— Venham a mim, meus fiéis servidores. Eis-me de volta! (cap. 5)

Mais adiante, atrasado para o casamento de Cloé e Colin, Chick se apressa e, “triunfante, parecia estar montado em dragões voadores” (cap. 21). Como na Cinderela ou nos desenhos animados de Disney, os ratos da cozinha “adoravam dançar ao som do choque dos raios de sol que se pulverizavam no chão como jatos de mercúrio amarelo” (cap. 1).

Mas logo a escritura envereda pelos caminhos do onirismo de Lewis Carroll. O próprio nome da namorada de Chick (Alise), a lógica do nonsense e, sobretudo, o jogo com a linguagem bastam para aproximar **A espuma dos dias** de

1 Na narrativa de Lewis Carroll, Alice usa objeto semelhante para abrir a minúscula porta que comunica a toca do coelho com um fantástico jardim.

**Alice.** Detalhes do tipo “a cor do lenço voou e pousou sobre o rinque de patinação” ou “o tiquete piscou o olho para o porteiro com a ajuda de dois furos redondos que já estavam feitos” (cap. 3), estabelecem isomorfismo com o sorriso sem cara do gato de Cheshire. A mesma lógica do absurdo que pontilha o diálogo do Chapeleiro, da Lebre de Março e do Leirão com Alice, à hora do chá, manifesta-se na narrativa de Boris Vian: “Isis tinha dezoito anos, etc. Era bonita. Mas Colin conhecia muito bem seus pais” (cap. 4). A conjunção **mas** introduz uma oposição que não é lógica em relação ao contexto, uma vez que não se tem nenhuma outra informação a respeito dos pais de Isis. Mais adiante, os dois personagens se despedem no rinque de patinação:

- Você já vai? — perguntou Colin.
- Nunca fico muito tempo, cheguei às dez horas.
- Mas são onze horas, disse Colin.
- Eu estava no bar. Tchau!

A última réplica nada tem a ver com as outras e parece vinda de um diálogo de surdos.

No jogo das palavras e das conotações, Vian promove a fantasia. Dentre os muitos procedimentos utilizados, um tem a marca de Humpty-Dumpty, o criador dos “portmanteaux” ou palavras-valise, em que duas formam uma terceira. Citemos apenas **antiquitário** (**antigüidade** + **antiquário**), **chevêche** e sua conotação anti-clerical (assimilação de **évêque**, bispo, **archevêque**, arcebispo e **revêche**, rude, azedo, impertinente) ou ainda **doublezon**, dinheiro fictício nascido da conjunção de **son** (som), de **double** (duplo) e de **doublon**, antiga moeda de ouro espanhola, mas também erro tipográfico que consiste na repetição de um elemento (palavra, linha, frase), o que embute no neologismo a definição e o exemplo de sua própria técnica: no “som duplo”, a duplicidade do significante suscita a polissemia do vocábulo. Enfim, do mesmo jogo nasce **pianocktail**, para designar o instrumento que fazia os mais sofisticados coquetéis, conforme a música que se tocasse. Esta invenção de Colin foi certamente inspirada no órgão de licores mecanizado de Des Esseintes, herói de **A rebours**, de Huysmans.

Apesar das semelhanças entre Boris Vian e Lewis Carroll, a criação onírica apresenta certas diferenças entre os dois autores. Em Carroll, “há uma fronteira entre o sonho e a realidade; para passar de uma para outra é preciso submeter-se a um rito de passagem, entrar na toca do coelho e cair

num poço ou atravessar o espelho””. No fim, as aventuras de Alice se revelam como sonhadas. Em Vian não existe esta fronteira. O maravilhoso não precisa de uma ponte para instaurar-se como verossímil. O sobrenatural é aceito normalmente. Após a surpresa inicial, o leitor acaba adotando a nova realidade, dispensando qualquer tipo de explicação.

Neste universo feérico, coabita um mundo surrealista: o homem com cabeça de pombo parece ter saído de colagens de Max Ernst. As chaminés da fábrica onde trabalha Chick reproduzem quadros de Chirico. O encontro insólito de realidades díspares é um procedimento sistemático, como a “bandeja hercíniana” na qual Isis serve bolinhos (cap. 11): se o substantivo designa um utensílio que faz parte de nossa realidade quotidiana, o adjetivo pertence ao vocabulário da geologia, significando um acidente no terreno, datado da era carbonífera. . . . O “som oval” (cap. 3), os “pensamentos azuis e lilás” (cap. 15) ou “o ângulo agudo do horizonte” (cap. 32) são imagens aparentemente criadas pelo “acaso objetivo”, tal como concebiam Reverdy ou Salvador Dalí.

Outros detalhes revelam o sadismo e o humor negro do inconsciente liberado, tão caros aos surrealistas: o objeto que orna a mesa de Colin é “uma redoma de cristal com formol onde dois embriões de galinha dançam um balé de Nijinski” (cap. 15). Ganchos de açougue com cabeças de carneiro sangrando decoram o vestiário de Isis. Perto do hospital, um canal dá vazão ao álcool misturado a éter, onde bóiam pedaços de algodão sujos de pus e sangue, restos de carne humana em decomposição, enquanto um olho passa rolando (cap. 38).

Eis o lado anárquico de Vian, filiado ao “Colégio dos Patafísicos”, cômica sociedade da qual foi “transcendente sátrapa”.

A espuma dos dias obedece a uma gramática narrativa que se assemelha, até certo ponto, à dos contos maravilhosos, definida, em linhas gerais, como o restabelecimento de uma situação de equilíbrio, rompida pelo dano ou por uma carência, que provocam o motivo da “busca”. Este empreendimento envolve, entre outros, atores chamados “adjuvantes” ou “oponentes”, segundo exerçam sua influência a favor ou contra a obtenção do objeto perseguido pelo sujeito.<sup>3</sup>

2 LEITE, Sebastião Uchoa. O que a tartaruga disse a Lewis Carroll. In: CARROLL, L. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. São Paulo, Summus, 1980. p.11.

3 PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970. GREIMAS, J. *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966.

Dois pares de personagens estruturam o romance (Colin-Cloé e Chick-Alise), sendo que o primeiro monopoliza a maior parte da narrativa. Um terceiro par se insinua, nas relações eventuais entre Nicolas e Isis. De qualquer modo, o texto traça principalmente o percurso de dois personagens (Colin e Chick) em busca de objetos que, no nível da estrutura profunda, imanente, da produção dos sentidos, não são propriamente aqueles que se manifestam no plano superficial da configuração discursiva.

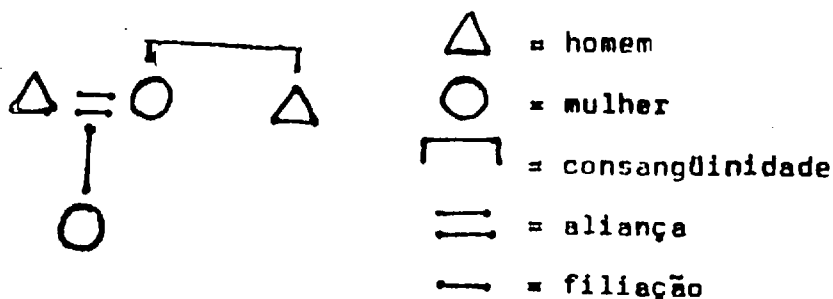
### A busca de Colin

A apresentação de Colin inaugura a narração. Jovem, belo, rico e talentoso, Colin pode dar-se ao luxo dos prazeres mais requintados. Mimado por Nicolas, o cozinheiro que o nutre e protege, Colin é um celibatário feliz, até o momento de conhecer Alise, namorada de Chick, amigo seu. A partir de então, o equilíbrio é rompido. Alise desperta nele o desejo e a atmosfera de sensualidade que agora respira e perturba profundamente.

Provocado por esta situação de **carência**, qualificado, como quer a gramática narrativa de Greimas, pelo **querer** (quer apaixonar-se), pelo **saber** (Nicolas o inicia na arte de amar) e pelo **poder** (possui qualidades físicas, financeiras e de caráter que o favorecem), Colin torna-se o **sujeito** (S) que vai empreender a busca do **objeto** (O) desejado. Este enunciado (do tipo "o herói parte", segundo Propp) é modalizado pelo querer (o herói quer partir: S → O); não constitui, portanto, uma situação de comunicação: nenhum destinatador (pai, irmão, tio, tutor, etc.) impõe provas ao destinatário (Colin) para conseguir o objeto perseguido (Cloé?).

Tal estrutura parece lógica num romance que exclui a velhice, os adultos, o valor positivo do trabalho e que entroniza, ao contrário, o jogo e a eterna juventude: Nicolas é o mais velho dos jovens, tem vinte e nove anos, como se com esta idade limite Vian prenunciasse o "Don't trust over thirty" das gerações que o sucederam. Nesse contexto, a ausência de destinatador é significativa, na medida em que projeta a dissolução do átomo de parentesco tal como define Lévi-Strauss: "para que exista uma relação de parentesco, é preciso que se encontrem reunidos os três tipos de relações familiares, sempre presentes na sociedade humana, ou seja: uma relação de consangüinidade, uma relação de aliança, uma relação de filiação; em outras palavras, uma relação

entre germano e germana, uma relação entre esposo e esposa, uma relação entre pais e filhos".<sup>4</sup> Como o esquema a seguir:



O antropólogo relaciona esta estrutura com a proibição do incesto: "o caráter primitivo e irredutível da estrutura elementar de parentesco, tal como por nós foi definida, resulta, de modo imediato, da existência universal da proibição do incesto. Isto equivale a dizer que, na sociedade humana, um homem só pode obter uma mulher de outro homem, o qual lhe cede ou a filha, ou sua irmã ou sua mãe".<sup>5</sup>

O romance de Vian desconstrói a legalidade da esfera familiar. A figura dos pais biológicos inexiste. Nenhuma referência à família de Colin, nem de Alise. Chick tem apenas um tio acidentalmente mencionado, que lhe empresta dinheiro. Cloé parte um dia para o Sul, com seus "relatifs" — o decalque do inglês "relatives", preferido ao termo francês "parents" (pais, parentes) atesta quanto a família consangüínea é rejeitada. Com efeito, nenhum pai ou tutor conduz Cloé ao altar no dia do casamento. Esta ausência de "doador" propicia a manifestação da problemática do incesto que permeia o texto. Na estrutura profunda, revela-se um sintagma contratual que determina o destino dos personagens:

Destinador → Objeto → Destinatário  
 Proibição      aliança      Colin-Cloé  
 do incesto

Conforme Lévi-Strauss, a proibição do incesto atinge menos freqüentemente a consangüinidade do que o fenômeno social. A estrutura social de parentesco se sobrepõe à questão biológica. Assim, no texto de Vian, personagens sem parentesco verdadeiro encontram-se colocados na classe de

<sup>4</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. p. 64.

<sup>5</sup> LEVI-STRAUSS, p. 64.

irmãos (Colin e Chick e, por extensão, Colin e Alise), enquanto que a relação íntima entre indivíduos consanguíneos (Nicolas e Alise, tio e sobrinha) não é vista como um interdito.

Na verdade, o objeto de desejo de Colin é Alise e não Cloé. É por Alise que Colin se sente fascinado pela primeira vez. A atração parece recíproca e algumas passagens do livro desvelam este romance proibido (cap. 53, etc.).

Alise é espontânea, exala um perfume natural. Inteligente e culta, tem o poder da palavra. Com sua cabeleira lou-ra e luminosa, desperta o desejo de todos, inclusive de seu tio Nicolas. Cloé, ao contrário, é morena, não faz o gênero intelectual, tem um discurso vazio, seu perfume é artificial e sua fragilidade, como a do inseto efêmero dos brejos que tem seu nome, acaba por torná-la um ser parasita. Alise é mulher solar. Cloé é mulher aquática. Ao conhecer Alise, o entusiasmo toma conta de Colin. Ao conhecer Cloé, entretanto, ele se engasga com um espinho de ouriço (cap. 11), como se, inconscientemente, Cloé fosse "difícil de engolir". Enfim, numa confissão mascarada pela escritura, Colin diz seu amor por Alise:

— Imagine se eu encontrar em casa dos Ponteauzanne meu velho amigo Chose — disse Colin à ratinha, sentando-se na beirada da banheira.

A ratinha concordou.

— Suponha que ele tenha uma prima. Ela estará vestida com suéter branco, saia amarela e se chamará Al... Onésime. (cap. 10)

Ora, Chose é o termo que não pode ser dito, isto é, Chick. As roupas descritas são as de Alise e Al... Onésime é um anagrama de On aime Alise.

O desejo do homem é o desejo do Outro<sup>6</sup>. O desejo de Colin nunca poderá ser satisfeito: Alise pertence a Chick, ele a encontrou antes. Além disso, apesar da diferença de fortuna, Chick e Colin se assemelham como dois irmãos: têm a mesma idade, a mesma formação intelectual, o mesmo gosto pela literatura e pelo jazz. Logo, Colin não pode tomar a mulher do irmão.

A rejeição à figura paterna faz com que Nicolas, protótipo do Pai, venha disfarçado na qualidade de tio materno (de Alise), figura ambivalente da Lei e de sua transgressão. Aliás, Lévi-Strauss assinala a importância do tio materno, às vezes considerado como "mãe masculina", mas quase

6 LACAN, J. *Le séminaire: livre XX. encore*. Paris, Seuil, 1975. p. 11.

sempre um duplo do pai, representante da autoridade familiar.<sup>7</sup> Da mesma forma com que exerce a função de mãe nutriz e protetora, Nicolas incumbese de zelar por um interdito de conotação duplamente incestuosa, porque Alise, loura, inteligente, com as mesmas qualidades de Colin, se configura como sua irmã. Enfim, o nome Colin é o apelido diminutivo de Nicolas, o que, pela escritura, torna o primeiro filho do segundo.

Colin precisa então de outro objeto feminino. Nesta empresa, Nicolas será o adjuvante por excelência.

Antecipando magicamente o encontro de Colin e Cloé, já próximos pelos fonemas de seus nomes, Nicolas sugere que Colin ouça a música intitulada "Cloé", com arranjo de Duke Ellington. Deste modo, a jovem aparece inicialmente como criatura musical. Mas o termo significa também, como já dissemos, um inseto da família dos efemerópteros, caracterizado pela atrofia completa das asas posteriores; os adultos vivem próximos da água, quando então resistem apenas algumas horas. A companheira de Colin, sobredeterminada pelo próprio nome, contrairá um mal aquático que lhe atrofiará os pulmões e abreviará os seus dias. Assim como Afrodite nasce da espuma do mar contida na palavra que a designa (do grego afros, espuma), Cloé nasce da vacuidade do eco (anagrama de seu nome) e de sua conotação musical e terá a mesma existência efêmera da espuma. Os personagens, como se vê, têm uma forma de nascimento maravilhosa: são engendrados pela própria escritura.

Ao som de "Cloé", Nicolas prepara Colin para o encontro, ensinando-o a dançar o "biglemoi" ("olhe-me obliquamente", a partir do francês *bigler*, olhar com o canto do olho, e do inglês *beagle*, cão de caça, espião), dança evidentemente erótica que Nicolas descreve discretamente num arremedo de linguagem científica (cap. 7 e 8). Paralelamente Isis, que tem o nome da deusa egípcia do casamento e surge como outro adjuvante, organiza uma festa e apresenta os futuros noivos. Na sua cozinha de alquimista, Nicolas prepara um bolo mágico, decisivo para a relação amorosa entre os dois jovens. De repente, o bolo se transforma em disco e começa a tocar a mesma música ao som da qual o cozinheiro iniciou Colin nos segredos da sedução. Partindo o bolo ao meio, Colin encontra um bilhete de Cloé.

É bem verdade que a "magia" no texto de Vian procede do jogo das palavras. No meio artístico freqüentado por Vian e na linguagem das gravadoras, o disco era chamado de *galette*, bolo chato e redondo no interior do qual se esconde

7 LEVI-STRAUSS, p. 55-69.



uma surpresa, servido ainda hoje na França por ocasião da festa de Reis. De uma associação metafórica, nasce então o bolo-disco, que contém o presente de Colin.

Comodamente, portanto, Colin conquista o objeto recomendado para a busca e se casa com Cloé. Contrariando as normas dos contos de fadas, a empresa do herói não termina com o casamento, que finalmente não será a prova glorificante. Os personagens parecem condenados pelo fantasma do interdito, que a intertextualidade desvela. A aliança de Colin e Cloé não remeteria vagamente à união incestuosa dos irmãos crescidos juntos, Dafnis e Cloé?

Colin tem um forte **oponente**: o Nenúfar, que se instala no peito de Cloé e que só se alimenta de flores. Então, a busca de Colin se desloca para um novo objetivo, que é o de conservar Cloé e disputá-la com a morte.

O nenúfar, apesar de poder ser identificado com a tuberculose ou o câncer, tem conotações sexuais, como testemunha o próprio autor numa entrevista. Falando da madressilva, símbolo da beleza de Caddy no romance *The sound and the fury* de William Faulkner, Vian diz o seguinte: "Para mim, não será a madressilva, mas o nenúfar, e vou lhe dar um valor sexual.<sup>8</sup> Esta conotação nasce de um tecido de relações estabelecidas pelo texto. O nenúfar está fônica e semanticamente ligado a **ninféia**, um nenúfar branco. Esta palavra contém o embrião de outro signo, **ninfa**, vocábulo polissêmico. Enquanto fase intermediária entre a larva e o inseto adulto, remete à significação teriomórfica de Cloé; divindade mitológica das águas doces, a ninfa integra o nenúfar e a ninféia, plantas aquáticas, na mesma rede de isomorfismos; o sema vegetal tecerá então o elo com o nome de Cloé, também chamada Deméter, deusa da vegetação. Nesta imbricação de sentidos, Cloé desponta como uma ninfa ou como a lendária Ofélia de Hamlet no quadro de Millet, boiando nas águas e rodeada de flores. Acontece que o termo **ninfa** tem também um sentido anatômico e vulvar, o que leva a pensar em ninfomania. O texto comprova que, depois do casamento, o desejo de Colin se retrai na mesma proporção em que o desejo de Cloé aumenta.

Segundo Propp, um dos atributos do "Auxiliar Mágico" é o de levar o herói a "Outro Reino", domínio do adversário e lugar da inversão dos valores. Nicolas, cozinheiro mas também motorista, dependendo do uniforme que vista, vai conduzir os recém-casados de um espaço positivo — a cidade, o apartamento — a um espaço negativo, inquietante, úmido

8 PESTUREAU, Gilbert. Boris Vian, les amerlauds et les godons. Paris, Union Générale d'éditions, 1978.

e insalubre, afastado da cidade, povoado de seres estranhos. O campo, originalmente um lugar natural e reconfortante, tem aqui os seus valores invertidos. É o domínio do Nenúfar, pois é durante a viagem de núpcias que Cloé contrai a doença. A partir de então a fortuna e o apartamento de Colin começarão a se reduzir sensivelmente, bem como os poderes de Nicolas, cada vez mais ineficazes. Sua alquimia culinária será substituída pela química farmacêutica igualmente ineficaz do professor Mangemanche, ("Come-mancha"), aquele que deve "apagar a mancha", "o pecado" ("la souillure").

A narrativa feérica se sucede uma narrativa trágica. Do fato, o que caracteriza a tragédia é a impotência dos adjuvantes, reduzidos à condição de meros confidentes.

A ratinha cinza é a imagem do adjuvante secundário, zeloso mas incapaz. À medida em que Cloé piora, o espaço do apartamento e sua iluminação diminuem progressivamente. Amigo da luz, o animalzinho se esforça por conservar a claridade, arranhando com dificuldade um dos azulejos que a reflete, levando para o quarto de Cloé fragmentos de luz através do objeto mágico.

Com a morte de Cloé, o edifício desaba, roído pelos vermes. Colin também vai morrer, mas no momento em que o patético está prestes a ser desencadeado, o autor subverte o pathos, substituindo o personagem principal pelo seu duplo, a ratinha. Com isso, o humor é restabelecido e o romance termina por uma fábula tragi-cômica: a ratinha implora a um gato que a devore, pois não suporta ver o estado de Colin. Acontece que o gato está bem alimentado, satisfeito da vida e recusa-se a comê-la. Diante do apelo insistente e doloroso da ratinha, o gato acaba cedendo, deixa que ela coloque a cabeça na sua goela aberta. E o gato fica à espera de que alguém lhe pise no rabo, para que sua boca instintivamente se feche e degole a vítima. A morte de Colin é entrevista alegoricamente através desta morte iminente, que também não aparece em cena, tal como nas tragédias clássicas, mas é anunciada pelo grupo de meninas cegas que passam pela rua e que inevitavelmente pisarão no rabo do gato.

### **A busca de Chick**

O percurso narrativo de Chick é caracterizado pela inversão do esquema actancial de Colin.

Apesar da semelhança inicial de Chick e Colin, profundas diferenças acabam separando os dois, tornando-os duplos invertidos. Colin é louro, rico, vive de herança. Chick é moreno, pobre, obrigado a trabalhar. Colin supre o amigo,

Chick dilapida os bens que recebe. Enquanto Colin abandona o luxo, o conforto, a música e se submete ao trabalho para salvar Cloé, Chick sacrifica Alise à sua paixão de colecionador. Seu nome, próximo do francês *chiche*, mesquinho, trai o egoísta que é. No manuscrito de Vian, o personagem aparece pela primeira vez como "Jacques Chickago"; daí a possibilidade de se relacionar a cidade de Chicago não só à evolução do jazz, motivo musical do romance, como também à cena gangsteriana da morte do personagem.

Enquanto Colin busca um objeto heterossexual, Chick persegue um objeto homossexual: Jean-Sol Partre, paródia de Jean-Paul Sartre e anagrama de "único Pai" (Sol — seul, Partre — Pater). Chick quer identificar-se como o filósofo. Além dos livros, que valem mais como fetiche que pelo conteúdo ("O Vômito" — título paródico de "A Náusea" — "em exemplar encadernado", "A letra e o neon", trocadilho de "L'être et le néant", "famoso estudo crítico dos anúncios luminosos, com uma impressão digital de Partre", etc.). Chick coleciona outros objetos e, muito significativamente, as calças e o cachimbo do Pai simbólico.

Partre é o homólogo invertido de Nicolas. Este, apesar de sua inteligência e cultura, privilegia a cozinha e menospreza a filosofia, embora faça parte do "Círculo Filosófico dos Empregados Domésticos". Nicolas e Partre se opõem como a Natureza à Cultura. As proezas amorosas de um correspondem as proezas intelectuais do outro. Nicolas é o fazer; Partre é o pensar. O cozinheiro faz comer; o filósofo faz vomitar. Nicolas, em última análise, exerce a função de adjuvante, mas eventualmente poderia ser promovido a sujeito (na figura daquele que magicamente comunica Cloé a Colin). entretanto Partre será sempre mero objeto, destinado a ser "consumido", mas nem sempre "digerido". E assim o código alimentar atravessa todo o texto, rastreado pela repetição de verbos tais que "engolir", "comer", "devorar", "consumir", "engasgar", "vomitar", etc. e sua ambigüidade semântica, que extrapola o eixo digestivo/sexual para significar toda uma atividade antropofágica que se dá ao nível da escritura, na assimilação, no reaproveitamento, na subversão crítica de textos anteriores, provocando a explosão de (dos) sentidos.

Chick tem como único adjuvante o amigo Colin, que lhe dá dinheiro suficiente para incentivá-lo a casar-se com Alise. Embora pareça contraditório, esta é seu principal oponente. Tentando salvá-lo do fanatismo, Alise assassina Partre, atea fogo em todas as livrarias e perece no incêndio, enquanto Chick é morto por policiais que vieram lhe cobrar os impostos.

O único sobrevivente da catástrofe é Nicolas. De simples cozinheiro ele se alça a herói coroado: apoderando-se da cabeleira dourada, a única parte do corpo de Alise poupada pelas chamas, porque mais brilhante que elas, Nicolas conquista o seu velocino de ouro, isto é, ganha Alise, ainda que sob forma de fetiche.

O texto é um espaço fantasmático onde afloram os desejos interditos. Camuflado pelo maravilhoso lúdico, transpõe na narrativa de *A espuma dos dias* uma verdade edipiana: sempre o objeto que se deseja já pertence a um outro — amigo, irmão ou pai. E este objeto é um tabu.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. S. Paulo, Summus, 1980. 279 p.
- 2 GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966. 262 p.
- 3 LACAN, Jacques. *Se séminaire; livre XX, encore*. Paris, Seuil, 1975. 133 p.
- 4 LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. 456 p.
- 5 ———. *As estruturas elementares do parentesco*. São Paulo, Vozes, 1976. 537 p.
- 6 PANDOLFO, M.C.P. *Estrutura e mito*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983. 119 p.
- 7 PESTUREAU, Gilbert. *Boris Vian, les amerlauds et les godons*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1978. 438 p.
- 8 PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970. 254 p.
- 9 VIAN, Boris. *L'écume des jours*. Paris, Pauvert, 1983. 244 p.
- 10 ———. *A espuma dos dias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. 207 p.