

Série Pensamento Universitário
Coordenação Prof. Dr. João Alexandre Barbosa



Reitor Flávio Fava de Moraes
Vice-reitora Myriam Krasilshik



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Sérgio Miceli Peasôa de Barros
Diretor Editorial Plínio Martins Filho
Editor-assistente Rodrigo Lacerda

Comissão Editorial Sérgio Miceli Peasôa de Barros (Presidente)
Davi Arrigucci Jr.
José Augusto Penteado Aranha
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

CONFLUÊNCIAS

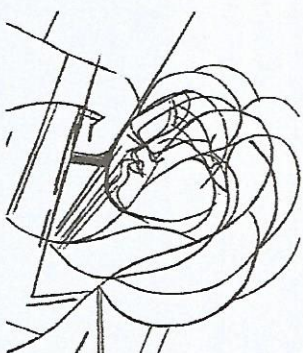
CRÍTICA LITERÁRIA E PSICANÁLISE

Cleusa Rios P. Passos



São Paulo 1995

**O AMOR: ESSA "OUTRA" E ERRADA METADE
(LEITURA DE PALHAÇO DA BOCA VERDE
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA)**



Entre as diversas questões impostas pela leitura que leva também em conta o saber psicanalítico, na abordagem do texto ficcional, destaca-se a da alteridade. Algumas correntes críticas, mais voltadas para o discurso literário, consideram-no o lugar do “encontro mutuamente fecundante de uma palavra e de uma alteridade” (Bellemín-Noël, 1988:19), ou seja, lugar em que as operações do desejo podem aflorar.

Para além das reflexões teóricas, nosso propósito aqui é o de perceber alteridade e desejo, fundamentalmente enquanto partes indestrutíveis da organização interna do trabalho artístico. Nosso olhar recai, então, sobre um pequeno conto de Guimarães Rosa (1969:115-18), “Palhaço da Boca Verde”, integrante de *Tutaméia* que, centrado no amor e “seu milhão de significados”, articula afeto e dualidade, insistente linha de força do universo rosiano.

Presença crucial em *Grande sertão: veredas* e em várias narrativas curtas do autor (v. Nunes, 1969:143-79), tal linha ganha aqui importância não apenas pelos nomes estabelecidos com o tema em pauta, mas também porque sublinha questões relativas à estruturação de cada ser, ou seja, ao lado de diferentes configurações da alteridade e de

seus vínculos com as instâncias do desejo, problematizam-se o amor e o logro afetivo, particularmente pontuado por um lapso revelador.

O protagonista X. Ruyssconcellos, ex-palhaco Rítripas ou Dá-o-galo do Circo Carré (desfeito e incorporado pelo Grande Circo Hânsio-Europeu), viaja ao encontro de uma mulher, Mema Verguedo, para obter informações de outra, Ona Pomona, amigas, com destinos diversos; a primeira prostituta-se e vivia em Sete-Lagoas, a segunda casara e saíra do país.

Ruyssconcellos, condenado pela doença, tenta entender seu passado e a conversa com Mema, talvez, o esclareça. Essa, porém, recusa-se a recebê-lo para falar de "outra". Sombria, oculta a mala dos pertences burlescos do antigo *clown* que, por sua vez, mantém um retrato dela ao lado de Ona.

No trem, na viagem de retorno e busca, o protagonista revê a foto, rasgando-a e destruindo a parte que não lhe interessa. Mais tarde, dá-se conta de que inutilizara, na verdade, a imagem de Ona. A percepção do engano, reflexo de sua cegueira amorosa, rompe o discurso lógico do conto, precedendo a reunião final com Mema e a morte de ambos, sem que nos sejam relatadas as circunstâncias do fato.

A primeira leitura, notam-se correlações essenciais entre amor e logro, sustentadas pela duplicidade estrutural que domina diversos elementos narrativos, portadores de uma face encoberta e inquietante, cujo desvendamento se fará de modo parcial e gradativo.

Através do nome, X. Ruyssconcellos recupera a cadeia significante, iniciada por T. N. Ruyssconcellos (dono e empresário do Circo Carré), responsável pela composição dos sub-stantivos próprios sempre formados por dois termos. As *mulheres*, a designação do *ex-clown*, a cidade de Sete-Lagoas (onde vive Mema), o segundo circo antecipam tanto a característica básica do protagonista, como a construção discursiva.

Sub-repêção, a dualidade determina-os, velando o lado oculto e inesperto do "avesso".

"Nem alegre, nem triste, apenas o oposto" parece constituir-se a marca definidora de Ruyssconcellos. Literalmente "comedido", sério, metódico, ele se lança, entretanto, na aventura de uma viagem de cujo fim incerto pode não resultar o resgate de seu passado. Mago, contém em si a vida que se manifesta pela busca e, ao mesmo tempo, convive com a morte. De dupla causa — "do coração" e "de câncer" — Ruyssconcellos visualiza com lucidez seu presente: "toda hora há moribundos nascendo".

Essa irônica lucidez não o leva, porém, a capturar sua própria dualidade. "Inútil (...)" a lucidez", assinala o discurso, "está-se sempre no caso da tartaruga e Aquiles". A referência a Zenão de Eléia (Kirk, 1979:293-305) aponta elos sugestivos, criando aqui uma importante analogia entre Ruyssconcellos e o tempo. Perseguidor, o primeiro jamais alcançará o segundo. Não há movimento regressivo capaz de possibilitar a apreensão do passado; só resta reconstruí-lo, submetendo-se a interferências presentes, uma vez que, indestrutíveis, as imagens pretéritas sustentam o desejo (Lacan, 1973:33).

Assim, o protagonista procura "toda cópia de informação sobre Ona Pomona". Não o original, mas a "cópia". Em tal empenho, reitera-se o mesmo jogo dual, compreendido no termo "avesso", ou seja, a constante presença de um lado diverso e fundamental à conformação de cada coisa. Mais ainda, além de "abundância", "cópia" comporta as acepções de "transcrição textual do que está escrito algures", "reprodução" e "imagem", "retrato" (póp.) (Aurélio, 1975), sintetizadoras da trilha para a completude do desejo de Ruyssconcellos.

Os "algures" — em Mema e não em Ona — e através do deslocamento verbal de seus nomes, metaforicamente

transcrito, que o desejo aflorará, tendo como elemento desencadeador a troca das imagens retidas em um resguardado retrato. Contudo, as relações não se esgotam aí. A palavra “cópia” sugere o duplo e, portanto, o possível espelhamento entre as duas mulheres, além de encerrar a idéia de representação⁵, um dos traços básicos das personagens principais, vinculado à dualidade.

Ex-palhaco e prostituta, suas funções dependem de palco e encenação. Os narizes postiços, tintas e sapatanchas camuflam tanto a seriedade como a busca afetiva do primeiro; o rosto pintado, “à truã”, dissimula a espera amorosa da segunda. Alheios, proporcionam ao público um gozo e prazer de que obrigatoriamente não desfrutam. Ruysconcellos recusa engajar-se em novo circo; Memna, com todas as letras, “refugiara-se em prostíbulo”.

À primeira vista, as profissões revelam-se formas de defesa de uma parte “outra”, íntima e indecifrável. Sob a máscara, no entanto, pulsa o desejo de se configurarem objetos de olhar e afeto. Mostrar-se e ocultar-se constituem, a um tempo, faces desse desejo que também entra em cena fora do palco, mas precisa dele para manifestar-se. O olhar de todos é o de ninguém e a procura do particular desaparece no ato de existir-se. Memna o intui, reclamando a ausência, no *ex-clovn* de um olhar individualizador: — “Sei, nunca me viu (...)”. A exposição pública e o “ver” a platéia ou o “dar-se” a qualquer homem funcionam como meios de anonimato e espécie de máscara preservadora da cegueira amorosa.

Assim, sem que o percebam, uma relação narcísica e cativante — base estrutural do amor — (Lacan, 1975: 137-47) estabeleceu-se entre eles. Intensa, a representação

delimita-se num dos elos essenciais da cadeia que os enlaça. A fatal doença do protagonista alia-se a frágil descrição da mulher: “escorregadia”, “alongada”, “jeito de tísica”, “ela devia de não comer e ter febre”

Os traços geométricos de sua caracterização refletem, sutis, o “excesso de lógica” do futuro e fúgar companheiro. “Contornos” secos, “recortados”, a “superfície” do rosto toda em “ângulos”, o nariz “afirmativo”, o queixo “interrogador” e a forma “contrária” de sorrir lembram, ao longo da leitura, o modo de agir racional de seu par e, paralelamente, a dualidade que o marca. E ainda, se ele retorna e se insiste em Sete-Lagoas, ela jamais partira da cidade, pois, sem o saber, ambos aguardam o instante do amor.

Permanecer à espera de uma palavra, diversas vezes recusada, encontra ecos no refugiar-se em um prostíbulo. Paradoxalmente, o ambíguo lugar da “repetição” de um ato — o sexual — funciona como abrigo e espécie de “intervalo” do desejo para Memna, que, objeto de “muitos”, precata-se de olhares individualizadores também visando a uma espera: a do instante único e mágico de tornar-se objeto do olhar particular e amante de Xênio, e, com isso, alcançar a posição de sujeito “manifesto” no jogo amoroso.

No entanto, a identidade maior e ignorada por ambos verifica-se na pontual atitude de cada um em resguardar metonímicos “pedaços” do outro — aliás, o que lhes falta para a impossível unidade. A antiga e descomposta fantasia de Ruysconcellos carece do homem, “o ser ridente e ridículo”; o retrato de Memna, de seu reconhecimento enquanto “metade certa”.

Análogos, os dois negam o desejo, o palhaço através da ilusória destruição de um lado da foto; a moça pela recusa em diferenciá-lo dos demais (“se quiser venha, como os outros”). A recíproca atração insinua-se por meio de um discurso sinuoso elaborado no sentido de encobri-la:

⁵ A primeira versão deste ensaio já estava esboçada, quando lemos o texto de Vera Nova (1989:91-103) sobre o conto ora apresentado; ali o tema da representação é analisado, ainda que em outra direção interpretativa.

Nada os aproximava, aventura nem namoro.

Entretanto, o reverso impõe-se ainda no final do parágrafo responsável pela denegação, em que, de novo por negativas, desvela-se o que a jovem “não dizia”, a saber, a posse da mala “cujo conteúdo não descobria a ninguém”. “Inútil... a lucidez” também para Memna. Vinculada à amiga, ela depende da percepção do logro para sua completude amorosa. E o amor, com seu “milhão” de significados, eleger, num primeiro tempo, Ona Pomona como objeto afetivo de Ruysconcellos. Ora, para o homem, o valor cativante do “outro” está em “ver” nele refletida sua própria imagem, podendo, assim, estruturar seu ser⁶. Sem caracterização textual, com paradeiro e destino incertos, Ona acaba imagem especular de Xênio, metaforicamente desestruturado, porque estranho a seus afetos e “identificado” a uma figura feminina deslocada e ausente.

Contudo, fixadas por contigüidade na mesma representação, as duas mulheres associam-se, criando uma inteireza desejada e inatingível. Fundem-se verdade e logro. As metades “errada” e “certa” entrelaçam-se e se substituem no jogo de Eros, pois, se no princípio a amada é Ona e Memna a “esquecida”, o quadro reverte-se no fim. Em síntese, partes de uma unidade virtual, só a tentativa de encontrar resquícios da primeira pode levar o comedido protagonista a persistir, paciente, em Sete-Lagoas e a rasgar, com “distraindo cuidado”, a foto — condição imprescindível para que, embora deformado, o desejo desvele-se.

Ligadas pela amizade e o circo, isto é, uma vez mais, por afeto e representação, elas se aproximam através de algumas peculiaridades implícitas. Diversos, seus nomes são simetricamente compostos e, enquanto o de Memna Verguedo,

“mais ou menos espanhol”, recupera uma sonoridade de língua alheia, o de Ona Pomona, também incommon, cria ecos internos, reafirmando o caráter dual no nível fônico⁷.

Intensas, outridade e dualidade insistem, furtivamente, nas relações nominais que continuam a atuar no plano semântico. Pomona remete à ninfa mitológica romana, guardiã das frutas (Kury, 1990:333). Além disso, contém no centro de sua conformação (Ona -Pom -ona) o “pomo”, fruto indesejante e carnoso que pressupõe a encoberta existência de um caroço, metáfora textual de Memna, pois seus encantos são comparados a um “caroço de péssimo”. Uma, explícita figura de fruta: “outra”, seu complemento e “avesso” — embuido em inesperados venenos.

Se Ona, casada e remota no mundo, pode estar no México ou na Itália, reiterando-se o traço dual, nas poucas informações sobre ela e na incerteza de seu paradeiro, Memna, por sua vez, substitui-se e se mantém em Sete-Lagoas. Insubstitucionalmente à margem, intimidando os homens com o ar “dos sombrios entre as dobras de uma rosa”, ela é mistério e flor, desdém e carinho, acre e perfumada, contida e reveladora, mulher pública e singular, em uma palavra, dúplici. É ela ainda quem nos confia os dados mais específicos de Ruysconcellos, pois, amante, é quem melhor o conhece, prevendo sua recusa à oferta do circo Américas e pressentindo o que o *ex-clown* ignora: “ele não quer ser ele mesmo”.

Desde o princípio, determina-se sua função: Memna “inteiraria” a personagem sobre o destino de Ona. Significativamente, o verbo “inteirar” permite não apenas a acepção de “dar notícia completa”, mas a de “tornar inteiro, completar” (Aurélio, 1975). Ora, se o homem busca sua “outra”

⁶ Para Lacan (1975:144-5), mais precisamente “seu ser libidinal”.

⁷ Essa dualidade manifesta-se em diversos vocábulos ao longo da narrativa, tais como: “na raiz do nariz”, “nas dobras de uma rosa”, “bem, bem, logo, logo” etc.

metade para completar-se, Ruyssconcellos pensa ser. Ou a sua "metade" faltante. No entanto, esta se inteira vinculada à segunda parte do retrato, Memna. Assim, a metade do protagonista precisa de outra para constituir-se. A recíproca também é verdadeira. A rapariga de ar sombrio só reencontra Ruyssconcellos através da imagem virtual da amiga, que se faz imprescindível para sua realização como sujeito e objeto amoroso.

O deslocamento afetivo, evidenciado pela substituição "enganosa" das personagens, marca Ruyssconcellos e o leva à apreensão de sua ignorada vida "psíquica". Nem tudo se manifesta. Ao se dar conta de seu "erro"⁸, o moço bem vestido empalidece e, embora tente uma explicação racional ("estava sem óculos"), não consegue evitar, tartamudo, a fala: "... Nona... Nopoma... Nema".

Mesmo escapando ao pensamento consciente, os lapsos, acasos ou equívocos trazem uma motivação subjacente que acaba se traindo no próprio distúrbio por ela provocado (Freud, 1976d:289). Na passagem em pauta, claramente se apresentam deslocamento e condensação, modos do funcionamento dos processos inconscientes e meios de burla à censura do sério e comedido palhaço. Para o aflorar da significação latente, a alternância de letras recompõe os nomes amados em uma cadeia associativa que conduz à representação única de desejo e logro: Nema.

A troca verbal aponta a palavra em sua função de mediadora entre sujeito e inconsciente (Lacan, 1975:201-3), vislumbrando-se nela a "realização do outro" (Lacan, 1975:59). Daí a literal incompletude do nome "Memna", que, distorcido, acaba por tornar manifesto o "outro", o "avesso" e sua presença na vida e no discurso. A revelação esboça-se, intui-se,

⁸ Segundo Freud (1976d:97), há sempre nos lapsos, atos falhos e enganos uma motivação escondida.

assim como o encontro final entre os amantes, sem que se visualize o ato de modo integral.

A elaboração anagramática dos nomes, sem nexos em aparência, ganha lógica própria, permitindo ao inconsciente "realizar-se" na cadeia significante em que aflora o desejo. A interrupção da fala de Ruyssconcellos em "Nema" verifica-se no momento em que ele se aproxima da verdade, espécie de pontuação narrativa a recair sobre o que lhe é significativo (Lacan, 1975:63).

Para existir, o desejo precisa da imagem especular (foto) e, em seguida, da linguagem visando a seu pleno reconhecimento. O ex-palhaço vivencia as duas fases; no início, dividido, sem o saber, pela foto; depois, submisso à divisão pelo "efeito metonímico da palavra" (Lacan, 1973:172). O "absurdo", espelho onde sua imagem se destrói, concretiza sua estupefação textual, não apenas por causa do engano, mas sobretudo pelas conseqüências desse. O logro relativo à identificação narcísica, ao investimento amoroso, obriga-o a perceber-se desestruturado na sua condição de sujeito que se creê inteiro e "onipotente".

Tal compreensão exigiu a passagem do ato falho ao lapso, da imagem à palavra, pois só quando formulado, nomeado, o desejo integra-se ao plano simbólico. Logo, os nomes amados fundem-se visando a desfigurar e, ambigüamente, desvelar a "verdade" rechaçada, que emerge, talvez, pela iminência perturbadora e absoluta da morte. Assim, Ona parece desfazer-se na cadeia (Nona... Nopoma... Nema); mas, permanece inalterado o som representado pela letra "n": traço da negação ou presença camuflada de uma parte na outra, tal qual o "caroço" em Pomo/na?

A incerteza do protagonista, que, em dois instantes precisos, parece relaxar e "errar", sublinha sua impossível unidade. A parcial e distraída perda do retrato deu-se com "cuidado" e "minúcia"; a apreensão do logro/verdade contou com

o álcool que não lhe tirou "o senso de seriedade e urgência". Na narrativa, a inatingível unidade remete sempre ao dual: Ona e Mema, verdade e representação, desejo e engano, imagem e palavra, vida e morte, o eu e o outro.

A máscara pressupõe, como sabemos, uma face encoberta. A própria designação de X. Ruysconcellos exemplifica o jogo estrutural mencionado. Seu sobrenome admite a cisão Ruy/Vas-concellos que condensa diferentes significantes, des- percebidos à primeira leitura. Ruy pode ser forma reduzida de Rodrigo, variante de Roderico; por sua vez, "Vasconcellos", provável origem de "concellos", é diminutivo de "Vasconço"⁹, que encerra a sugestão sonora de "esconço" (escondido). Além disso, o termo contém "cel(l)o", abreviatura de violoncelo (do italiano *violoncello*) e sub-reptícia evocação à música. As associações ganham consistência, se considerarmos que o protagonista, à procura do "avesso de seu passado" com Ona, enreda-se textualmente "nessa música, imagem rendada: o que a música diz é a impossibilidade de haver mundo, coisas".

Ora, arte do tempo, a música faz-se metáfora da recom- posição de uma época nebulosa para Xênio. Arte do ouvido, mas contagiada pelo olhar, transforma-se em "imagem", tecido em que se enleiam os incertos fios de sua história. Ignoradas pela lógica, suas impressões físicas de ver e ouvir presentificam-se no corpo do texto. Em tais sensações inscre- vem-se traços mnêmicos não revelados, os quais sugerem, de um lado, a recusa a seu mundo organizado e lúcido e, de outro, preparam o ato falho do parágrafo seguinte.

Assim, o nome constrói-se através da condensação, espécie de espelho, em ponto menor, do processo narrativo, cuja fatura faz-se muito próxima do trabalho onírico (Freud,

1976b): a palavra manifesta é determinada por significações latentes que dela dependem para se firmarem como cadeias associativas, responsáveis pela insistente presença textual do elemento furtivo.

O ato de ocultar-se surge, ainda, na letra "X", substi- tuta de "Xênio" e empregada quase até o final da história. "X" — a incógnita, a variável, aquilo que se desconhece? — reforça a lembrança dos traços geométricos característicos do protagonista e, paralelamente, acentua o desconhecimento do sujeito que, de modo irônico, decifra-se pouco antes da morte.

Com todas as letras, o nome verbaliza-se, como se, metaforicamente, ele só agora entrasse na relação simbólica (Lacan, 1975:178), acarretando novas associações: do grego *xenós* (Nascentes, 1952), o estrangeiro? Inquietante, o vocá- bulo conteria a incontestável verdade: estranho a si pró- prio?¹⁰ Retomando Mema, pode-se evocar: "ele não quer ser ele mesmo". Sabemos, o lapso que põe em dúvida seu dis- curso, suspendendo "a lei de não-contradição", desarticula seu "excesso de lógica" e comediamento.

Ao perceber o "erro" e cometer o lapso, a personagem vislumbra a verdade, por meio do jogo associativo em que a palavra revela-se; e essa revelação comporta a realização do ser (Lacan, 1975:298), que de incógnita passa a determi- nar-se através do nome, literalmente transcrito, ganhando presença simbólica¹¹.

Já assinaladas nas duas mulheres e fundamentais para a narrativa, as linhas de força reiteram-se. Dualidade

¹⁰ Cabe lembrar que tanto Vera Novis (1989:99) como Francis Uteza (1986:283) vinculam o nome de "Xenius Ruysconcellos" a Ruysbroeck, o Admirável.

¹¹ Segundo Lacan (1975:298), "para o inocente, para aquele que jamais entrou em dialética e se acredita ingenuamente no real, o ser não tem nenhuma presença".

e alteridade interagem, sustentando o trabalho especular dos elementos estruturais do discurso. A escritura do sobrenome da personagem funde-as de maneira exemplar, reunindo prenome e sobrenome usuais para criar uma palavra composta e incomum cuja grafia marca o ser, seja pela substituição do “r” por “y” (pouco utilizado em Rui), seja pelo emprego do dígrafo “ll”, que sublinha, no interior do termo, o traço duplice do ex-palhaco, em uma forma visceralmente ligada a ele: seu nome.

Ritripas e Dá-o-galo, apelidos de fama, persistem na elaboração composta, ao tentarem apreender um de seus lados. Por sua vez, a metade risível contamina a séria, emergindo no instante da descoberta do logro. Atingido pelo incontável “pó de palidez”, os lábios esverdeados, vislumbra-se a fragilidade do homem, “ridente e ridículo” como o antigo e, deliberadamente, “alvaiadado” Ritripas. A cadeia significante (“ri”) resgata nos adjetivos o substantivo próprio que configura a face faltante e rejeitada...

O homem — “palhaço da boca verde” diante do “erro” perde a onipotência, embora tente encobri-lo através da justificativa do fim. “Só o moribundo é onipotente — a disfarça”, diz ele. Novo logro, sublinhado aí pelo próprio discurso. Irônica, a surpreendente descoberta ocorre pouco antes de sua morte, ela, porém, permite, ainda, a mudança. Uma vez mais, o jogo de contrastes insinua-se na narrativa, já que a seriedade do instante não impede a presença do riso, agora transformado em predicativo da humildade, reconhecimento literal da fraqueza e conseqüente sujeição ao “outro” lado, oculto e, inesperadamente, revelador. Não por acaso, ele se recusa a “refabular”. Rejeita a representação vivida sem o saber, como rejeitara a representação circense de outrora. Refabular implicaria “reviver” o dolorido logro amoroso.

De máscara e espetáculo, o riso transforma-se em etapa preparatória ao primeiro rogo de Xênio a Memna. De

maneira análoga, altera-se a palavra mediadora; os “recados” desatendidos por ela, seus escritos insultuosos são também substituídos pelo choro e pergunta dissimuladora: “Ele precisa de dinheiro, de ajuda?” e a entrecortada resposta: “Que venha... — de repente chorou, fundo, como se feliz — para o que quiser.”

A ruptura dos segmentos do período, entremeado pela fala do narrador, corresponde à emoção secreta e reprimida, insinuada pelas reticências, mas não contidas por elas. “Para o que quiser” explicita-se enfim, desvinculado da condição inicial (“se quiser venha... como os outros?”), com o intento de deslocar a denegação (dinheiro/ajuda) e introduzir a verdade da espera: “o amor e seu milhão de significados”.

Persiste, porém, a dicotomia que envolve o homem nas sensações do instante, a rapariga mate espera, cheirando a “naftalina ou alcazema”. Dedicado a ela, o trecho recupera um dos eixos do conto, dividido entre informações sobre o par de protagonistas. Símbolo de uma ausência, Ona esvai-se no discurso, dando lugar aos ignorados amantes.

Descritos ambos solitariamente, em parágrafos alter-nados, a estrutura compositiva sugere seu desencontro, negações e destinos até o arrombamento do quarto de Memna e a visualização dos corpos “fazendo imorais” na cama. Retorna, nesse momento, a dualidade que percorre o discurso na dúvida do narrador: “A morte é uma louca? — ou o fim de uma fórmula.” Delírio ou ciência? Memna ou Xênio? Na fusão de ambos, revive o engano da busca impossível de unidade só permitida com a morte e por causa dela.

“(...) e é então que começa a não-história”, assinala o texto, introduzindo, em seguida, uma alteração no pacto narrativo: de onisciente, o narrador passa a mero contador de fatos ouvidos e vistos, simulando a perda do ficcional em nome da verdade que se “atesta”.

Metáfora da morte, a “não-história” mantém o movimento dual do conto, ou seja, de um lado põe termo aos

acontecimentos que conformam a vida dos protagonistas, negando a continuidade da fábula. De outro, atua como um elemento demarcatório que completa o sentido da existência do desencontrado casal e permite o recomeço através da criação literária "Palhaço da Boca Verde".

A figurada mudança de registro visa a causar impressões de "verdade". Familiares à linguagem burocrática, o verbo "atestar" e o termo "infundado" do último parágrafo quebram, de certa forma, o tom ficcional da narrativa, concluída na aparência pelo fecho com ares de provérbio: "todos morrem audazmente". A ruptura gera uma espécie de estranhamento, funcional à dualidade do conto, pois as constatações e a ressalva aos exageros e falsidades do que "se propalou" acentuam a ambigüidade discursiva já assinalada.

Desde o início, a trama se tece por meio de uma lúdica estrutura através da qual se delineiam as conflitantes e complementares faces do ser: verdade e logro. Nas primeiras linhas, o narrador induz-nos a pensar no amor associado ao protagonista e à "mulher" procurada por esse. De pronto, estabelecemos elos entre os três. Só no terceiro parágrafo percebemos o engano, ao descobrirmos ser Memna não o efetivo objeto do amor, mas mera intermediária, detentora das notícias sobre a "verdadeira" amada. Ora, tal pista também nos ludibria, uma vez que o ato falho apontará a relevância da primeira hipótese.

Trilha análoga segue a "conversação a respeito de outra", almejada por Xênio e rechaçada pela rapariga mate. O colóquio previsto não ocorre e sabe-se muito pouco de Ona, "casada e remota no mundo"... Em contrapartida, obtêm-se metonímicas informações sobre Memna, configurada fragmentariamente, ao longo do conto.

A representação domina o narrar. Protagonista e narrador espelham-se num vai e vem de burlas em busca da verdade, jamais absoluta, porque vinculada à face obscura

do engano. O leitor segue-os, pois, se a ficção não é verdade, sem dúvida, ela a contém. As artimanhas da técnica e das máscaras acabam por elaborar a história, nítido contraponto à não-história, assim como a captura na "arena ou palco" do ato amoroso constitui imagem de resistência à morte: ao inevitável logro do fim, o circense logro da existência.

O encontro e o abraço final concluem a narrativa, mas, sub-reptícia, a alteridade ainda age. Da composição dos nomes próprios à configuração dual das personagens, da escrita "comedida" ao lapso, do triângulo amoroso, imperfeito e faltante (porque um de seus ângulos esvai-se "remoto no mundo") à união inenarrável, da ingênua onipotência do sujeito ao reconhecimento do inconsciente como sua história (v. Lacan, 1971a:131), o outro se faz presença constante e velada ao longo do conto.

O desenlace confirma, ainda, sua força e função, uma vez que o encontro e o abraço, o uno que pressupõe amor e vida, ilusoriamente ocorrem, porque o "outro", "o palco da morte", sustentados e nele se vislumbra a encenação do desejo com seus dois inquietantes lados, a saber, completude e engano, a atingirem protagonistas e leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZIEU, A.
1977 *L'Heure de la répétition. Mémoires - nouvelle revue de la psychanalyse*. Paris, Gallimard, 15.
- ARRIGUCCI JR., Davi
1990 *Humildade, paixão e morte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- AURÉLIO Buarque de Holanda Ferreira
1975 *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BAKHTIN, M.
1978 *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- BANDEIRA, M.
1967 *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar.
- BAWTHES, R.
1978 *Legon*. Paris, Seuil.
- BELLEMÍN-NOËL, J.
1983 *Psicanálise e literatura*. São Paulo, Cultrix.
1988 *Interlignes. Essais de textualyse*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Bosi, Alfredo
1977 *O Ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Cultrix/Edusp.
- Bosi, Ecléa
1987 *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, T. A. Quatroz/Edusp.
- CANDIDO, Antonio
1990 *Quatro esperas. Novos estudos Cebrap*, 26:49-76, mar.
- CASCUDO, Luis da Câmara
1988 *Dicionário do folclore brasileiro*. 6. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp.

- CHOUX, H.
1974 *Préons de personne*. Paris, Ed. du Seuil.
- CIANCIER, A.
1973 *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse, Nouvelle Recherche/Privat.
- CORREZAR, Julio
1969 *Final del juego*. 9 ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- FREUD, S.
s.d. ¹ *O Chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). Rio de Janeiro, Imago, v. VIII.
s.d. ² *O Moisés de Michelangelo* (1914). *Them e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, v. XIII.
1972 *O trabalho da condensação* (1900). *Interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro, Imago, v. IV.
1973a *La création littéraire et le rêve éveillé* (1908). *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard (Col. Idées, 243), pp.69-81.
1973b *Le thème des trois coffrets* (1916). *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard (Col. Idées, 243), pp. 88-103.
1973c *Linguagem e sonho* (1919). *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard (Col. Idées, 243), pp.163-210.
1974 *A História do movimento psicanalítico. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, v. XIV, (Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas).
1975 *Além do princípio do prazer* (1920). Rio de Janeiro, Imago, livro 13.
1976a *Gratificação de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, v. IX.
1976b *Interpretação dos sonhos* (1900). Paris, PUF.
1976c *O Ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, v. XIX.
1976d *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901). Paris, Petite Bibliothèque Payot.
1976e *Sobre os critérios para destacar da neurosenia uma síndrome particular intitulada neurose de angústia*. Rio de Janeiro, Imago, v. III (Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas).
1976f *Um Estado autobiográfico* (1926). Rio de Janeiro, Imago, v. XX.
1977 *Rémemoration, répétition et perlaboration* (1914). *La Technique psychanalytique*. Paris, PUF.
1978 *Metapsychologie* (1915). Paris, Gallimard (Col. Idées).
1981 *Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (l'homme aux rats)* (1909). *Cinq psychanalyses*. Paris, PUF.
1984 *Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques* (1911). *Résultats, idées, problèmes*. Paris, PUF.
- GRACQ, J.
1973 *Le Rituel des Syntes*. Paris, José Corti (tradução brasileira: *O Livro das Síntes*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986).
- GREEN, André
1971a *La Déliaison. Littérature*, 3:33-52, Paris, Larousse.
1971b *Leur ou les voiles de la nature. Critique*, 284:3-19, janvier, Paris, Minuit.
- JAKOBSON, R.
1970 *Linguística e comunicação*. 2.ed. São Paulo, Cultrix.
JURANVILLE, A.
1984 *Lacan et la philosophie*. Paris, PUF.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.
1979 *Os Filósofos pré-socráticos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
KORMAN, Sarah
1970 *Le langage de l'art*. Paris, Petite Bibliothèque Payot.
1973 *Résumé, interpréter (Gratuit). Quatre romans analitiques*. Paris, Ed. Gallée.
- KRISTEVA, J.
1988 *Etrangers à nous mêmes*. Paris, Gallimard (Col. Folio/Essais, 156).
- KURY, M. G.
1990 *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- LACAN, J.
1966 *Écrits I*. Paris, Seuil.
1971a *Écrits*. Paris, Seuil (Col. Points, vi).
1971b *Littérature et psychanalyse. Littérature*. Paris, Larousse, n. 3, pp. 3-10.
1973 *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil.
1975 *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris, Seuil.
1978 *Écrits*. São Paulo, Perspectiva.
1991 *Le Séminaire. Livre VIII. Les Transferts*. Paris, Seuil.
- LAWRICE, René
1981 *L'Échec de Baudelaire*. Paris, Denoël et Steele.
- LAPLANCHE, J.
1961 *Heldelrin et la question du Père*. Paris, PUF.
LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B.
1967 *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF.
- LINS, O.
1974 *O Tempo em "Feliz aniversário". Colóquio-Letras*, n. 19, pp. 16-22. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- LISPECTOR, Clarice
 1964 *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor.
 1978 *Laços de família*. 10.ed. Rio de Janeiro, José Olympio.
 1984 *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- LYONARD, J. F.
 1974 *Dicours, figure*. Paris, Klincksieck.
- MACHADO, Dyonélio
 1973 *Os Ratos*. São Paulo, Belis.
- MACHADO, José Pedro
 s.d. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*. Lisbon, Editorial Confluência.
- MAUPASSANT, G.
 s.d. *Mistil*. Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques.
- MAURON, Charles
 1963 *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris, Corti.
- MEZAN, R.
 1985 *Freud, pensador da cultura*. São Paulo, Brasiliense.
- MINNER, M.
 1980 *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris, C.D.U. et Sedes.
- MORIER, H.
 1989 *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, PUF.
- MUIR, H.
 1957 *Shakespeare's sources: comedies and tragedies*. London, Methuen.
- NASCENTES, A.
 1952 *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2º vol., Nomes Próprios.
- NERVAL, G.
 1974 *Contes et facéties. Œuvres*. Paris, Gallimard (La Pléiade, 89), v. 1.
- NOVIS, Vera
 1989 *Titanéia: engenho e arte*. São Paulo, Perspectiva (Col. Debates).
 NUNES, B.
 1969 *O Dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro
 1988 *A Poética do legado. O intervento francês em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla
 1990 *Flores da escrivania*. São Paulo, Companhia da Letras.

- RICOEUR, P.
 1965 *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris, Seuil.
- ROMERO, Sílvio
 1985 *Poetare brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp.
- ROSA, João Guimarães
 1969 *Titanéia — terceira estória*. 3.ed. Rio de Janeiro, José Olympio.
- ROUDINESCO, E.
 1986 *La Bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France*. Paris, Seuil, v. 2.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos
 1986 *Clarice Lispector*. São Paulo, Atual (Col. "Lendo").
- SHAKESPEARE, W.
 1964 *King Lear*. London, Methuen.
- SKAROHINSKI, J.
 1961 *L'Œil vivant*. Paris, Gallimard.
- УЛЬЯНА, Francis
 1985 *Titanéia/troisèmes histoires*. Paris, Seuil.
- VERLAINE, P.
 1972 *Histoires comme ça. Œuvres en prose complètes*. Paris, Gallimard.