

MANIFESTAÇÕES DO DUPLO EM “PALHAÇO DA BOCA VERDE”

Adilson dos Santos*

RESUMO: O presente trabalho objetiva apresentar uma leitura de “Palhaço da boca verde”, do livro Tutaméia (Terceiras Estórias), sob a perspectiva do duplo. São três os artistas que fazem parte do enredo, compondo a complexa situação de um triângulo amoroso: Mema Verguedo, X. Ruysconcellos e Ona Pomona. Tais personagens – cada qual à sua maneira – são seres cindidos. No que se refere à X. Ruysconcellos, sob a pele do palhaço Ritripas, este procura fugir da realidade. No que diz respeito às figuras femininas, uma atua como o alter ego da outra. Embora X. Ruysconcellos demonstre inicial interesse por Ona Pomona, ao final da narrativa, ele descobre ser Mema Verguedo a sua metade faltante. Neste momento, cada um dos amantes reencontra a sua própria androginia.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa – Conto – Duplo

ABSTRACT: This essay analyses the short story “Palhaço da boca verde”, presented in the book Tutaméia (Terceiras Estórias), under the perspective of the double. Mema Verguedo, X. Ruysconcellos and Ona Pomona are the three artists who take part in the plot, composing a complex situation of a love triangle. These characters – each one in a different way – are divided beings. Regarding X. Ruysconcellos, by playing the role of the clown Ritripas, he tries to escape from reality. With reference to the female figures, one acts as the alter ego of the other. Although X. Ruysconcellos shows initial interest to Ona Pomona, at the end of the narrative, he discovers that Mema Verguedo is his missing half. In this moment, both lovers meet again their own androgyny.

KEY-WORDS: João Guimarães Rosa – Short story – Double

Em “Palhaço da boca verde”, Guimarães Rosa põe em cena o amor: “o amor e seu milhão de significados” (ROSA, 1985, p. 130)¹. Conforme se lê na primeira linha do primeiro parágrafo, trata-se precisamente do eixo central do conto. Diz o narrador: “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vogam inexistências, convindo se componham” (p. 130). São três os “artistas” que fazem parte desta trama, compondo a complexa situação de um triângulo amoroso, a saber: Mema Verguedo, X. Ruysconcellos e Ona Pomona: “Resumida, a situação se apresenta como na quadrilha de Drummond: Mema Verguedo ama X. Ruysconcellos que ama Ona Pomona que não ama ninguém” (NOVIS, 1989, p. 93).

A narrativa tem início com a viagem de trem empreendida por X. Ruysconcellos, com destino a Sete-Lagoas, visando à procura de uma mulher. Afamado “como o clown Ritripas ou ‘Dá-o-Galo’” (p. 130), X. Ruysconcellos deixara o mister circense, “ano ou meses antes” (p. 130), por ocasião da dissolução do Circo Carré. Este se desfizera na região em virtude da morte de T. N. Ruysconcellos, empresário e dono, sendo o material e a maior parte dos artistas incorporados ao Grande Circo Hânsio-Europeu, dos Mazzagrani. No Circo Carré, trabalharam com o ex-palhaço Ona Pomona e Mema Verguedo. Ao que parece, as duas foram amigas bastante próximas. Porém, a sorte as

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: adilson.letas@yahoo.com.br.

¹As demais citações referentes a “Palhaço da boca verde” limitar-se-ão ao número de página desta edição.

separou. A primeira “se fora com o Circo Europeu” e “a outra se refugiara em prostíbulo” (p. 131). Em função desta antiga ligação, X. Ruysconcellos viaja ao encontro de Mema para obter informações sobre Ona, a quem julga ainda amar. Mema é a única que pode lhe dar notícias acerca do paradeiro da amiga, atualmente “casada e remota no mundo, no México, na Itália” (p. 131).

Todavia, “talvez com receio ou por ira no peito” (p. 130), ela se recusa a recebê-lo para falar da outra e, com isso, acabar por cooperar para o reencontro dos dois. Sem nada perceber, X. Ruysconcellos não consegue entender o porquê da animosidade da amiga. No trem, na viagem de retorno, ele revê o retrato que mantém com as imagens das duas mulheres. Inconformado, ele o rasga em duas partes, destruindo justamente a metade em que aparece Ona Pomona. Desistindo de seguir viagem, ele resolve persistir mais uma vez com Mema. Desta vez, ela decide-se a recebê-lo. Ao final da narrativa, ambos os personagens são encontrados mortos, nus e abraçados.

Segundo o relato, a proximidade da morte era algo que já se fazia sentir antes mesmo do personagem partir para Sete-Lagoas. Lê-se no quarto parágrafo que

Ruysconcellos não ia durar. – *Toda hora há moribundos nascendo...* – quase se desculpava, inculcava-se firmeza. – *Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas...* – e coçava-se a raiz do nariz, isto é, o hilo dos óculos. Mesmo nesses assuntos, pedia a máxima seriedade. Método, queria. Macilento, tez palhíça, cortada a fala de ofegos, mostrava indiferença ao escárnio, a dos condenados (p. 130).

O que o leva a se lançar à aventura de uma derradeira viagem é justamente o desejo de resgatar o passado, pôr-se em boa harmonia com ele, enquanto ainda dispõe de tempo. Condenado pela doença e consciente de tal fato, ele tenciona melhor entendê-lo e, concomitantemente, decifrar-se através do *outro* ausente: “Tinha de Ona Pomona um retrato, queria entender o avesso do passado entre ambos, estudadamente, metia-se nessa música, imagem rendada” (p. 131). Para isso, “buscava toda cópia de informação, sobre Ona Pomona” (p. 131), e a conversa com Mema talvez o esclarecesse: “Ele esperava, insistia, não podia sair da cidade” (p. 131).

Recorrendo a uma imagem, ao retrato cuidadosamente guardado, X. Ruysconcellos repetidamente rememora a situação amorosa outrora vivida ou imaginada ao lado de Ona. Embora o texto não expresse claramente em qual das duas formas esta situação se dera, é certo que, durante determinado período, ele tivera uma (pseudo) ligação com a amiga, formando com ela uma momentânea e imperfeita unidade. Com a perda do ser amado, X. Ruysconcellos se desestrutura de uma vez por todas. O objeto afetivo no qual ele via refletida a própria imagem passa, então, a refletir a imagem de outro homem. Agora, este antigo objeto não é mais do que uma simples representação, uma fotografia, a ser constantemente manuseada e silenciosamente contemplada.

No momento em que empreende a viagem, ele sabe que o ser retratado, ou melhor, o original, já se encontra nos braços de outro homem, morando no estrangeiro. A X. Ruysconcellos não resta outra opção senão reviver o passado através da memória e sair à caça de “toda cópia de informação” (p. 131) para com ele, o passado, reconciliar-se no tempo presente. O ex-palhaço sabe que não há como concretamente alcançá-lo e modificá-lo: “*Inútil...* a lucidez – está-se sempre no caso da tartaruga e Aquiles” (p. 131). A referência, aqui, ao caso da (corrida entre a) tartaruga e Aquiles, um dos famosos paradoxos do filósofo Zenão de Eléia, vem exatamente confirmar tal fato. Em

seu *Dicionário de Filosofia*, Nicola Abbagnano menciona o caso ao explicar o verbete “Aquiles”:

AQUILES. Com esse nome indicava-se o segundo dos quatro argumentos de Zenão de Eléia contra o movimento. Aristóteles exprimiu-o assim: “O mais lento na corrida nunca será alcançado pelo mais veloz, pois aquele que persegue deverá começar por alcançar o ponto de que o fugitivo partiu, de tal modo que o mais lento sempre terá vantagens” (*Fís.* VI, 9, 239 b 14). O pressuposto deste, como dos outros argumentos, é a infinita divisibilidade do espaço (2003, p. 77).

Assim como no exemplo da corrida entre Aquiles e a tartaruga, no qual o primeiro nunca poderá alcançar a adversária – já que, no momento em que tiver alcançado o ponto de onde ela partiu, esta já terá avançado para outro ponto, e assim sucessivamente –, na corrida entre X. Ruysconcellos e o tempo, o primeiro também jamais poderá atingir o segundo. Não há movimento regressivo que possibilite a efetiva apreensão do passado. O que se pode fazer é revisitá-lo, no tempo presente, sob perspectiva outra. É precisamente isso o que irá acontecer com X. Ruysconcellos. Para sua surpresa, aquela na qual colocará todas as suas esperanças de ajudá-lo na busca da verdade será justamente a resposta dos seus questionamentos.

Durante toda a narrativa, X. Ruysconcellos mostra-se um personagem perturbado, desassossegado. Seja na época em que trabalhava como o *clown* Ritripas ou “Dá-o-Galo”, seja na fase em que abandona o mundo circense, ele dá mostras de ser alguém que experimenta no fundo de si mesmo um grande vazio. Ao que tudo indica, a escolha pela profissão de palhaço não fora de todo gratuita. Por meio da performance circense, X. Ruysconcellos, literalmente, disfarçava-se. Vale lembrar que a palavra “palhaço” carrega consigo outros tantos referentes, tais como: palco, cenário, máscara, fantasia, encenação e etc. Note-se que o circo é o lugar por excelência do espetáculo e, neste espetáculo, a função do palhaço é fazer-nos rir com suas pantomimas e piadas. Sua marca definidora é, pois, a alegria em profusão. Em função desta característica, a impressão que o público tem é que o divertimento e o prazer que lhe são proporcionados durante a apresentação são igualmente desfrutados pelo palhaço. No caso da plateia que enchia as arquibancadas do antigo Circo Carré, mal sabia ela que a maquiagem e as vestes grotescas de Ritripas ou “Dá-o-Galo”, assim como as emoções que ele certa e exageradamente externava no picadeiro, camuflavam, na verdade, a seriedade, a lucidez e a carência afetiva do ator. Tirado o disfarce, X. Ruysconcellos “distinguia-se ainda moço, tão bem vestido quanto comedido” (p. 130). Era metódico e bastante gentil. Não dava ocasião alguma a risos. Na opinião da ex-companheira de circo, Mema Verguedo, “– *Ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica...*” (p. 131). Na realidade, ele não era uma pessoa totalmente triste. Ele era tão-somente o “oposto”, um indivíduo duplice: “alegre” e “triste” ao mesmo tempo; ou, nas palavras do narrador: “Nem alegre, nem triste, apenas o oposto” (p. 130).

X. Ruysconcellos tinha por vício o álcool. Por três vezes na narrativa, ele é apresentado bebendo, sem, porém, se embriagar – o que nos faz crer que o álcool não funcionava como uma espécie de defesa de uma parte outra, íntima e encoberta: “Bebia, devagar, sem se inebriar” (p. 130); “De vez em nada, tragava gole” (p. 131); “O álcool não lhe tirava o senso de seriedade e urgência” (p. 132). A fuga da realidade se dava mesmo era através da representação, da máscara. É “como se da vida alguma verdade só se pudesse aprender através de representada personagem” (p. 131). Não é de se

estranhar que, a certa altura do relato, Mema assim o defina: “– *Ele não quer ser ele mesmo...*” (p. 131).

Como o seu nome próprio atesta, X. Ruysconcellos (“X.” + “Ruysconcellos”) é um ser cindido e um enigma para si mesmo e para os outros. Numa analogia às operações matemáticas, a metade representada pela letra “X.” assinala a sua face faltante. Segundo o *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, uma das significações de “X” é justamente “aquilo que falta conhecer ou descobrir; a resposta ou solução desconhecida; incógnita” (FERREIRA, 1999, p. 2093). Parte dele está, portanto, oculta e precisa ser desvendada. Para ele, esta parte está diretamente relacionada à figura de Ona Pomona. Para o leitor, no entanto, fica a dúvida: Qual foi realmente a natureza de sua relação com a amiga/amada? Foi uma relação real ou imaginária? Recíproca ou não? Até quando ela durou? Até o fim do circo? Ou antes? Por que ela acabou? Estas são perguntas que o texto não responde e o leitor fica sem saber se o fundamento de sua inquietação tem verdadeiramente tudo e/ou nada a ver com Ona. Muito pouco se sabe da fase em que X. Ruysconcellos trabalhava no circo. Nem mesmo a atividade que Ona Pomona exercia é possível saber. Tal situação se deve ao fato do narrador se deter de modo mais intenso aos acontecimentos ocorridos a partir do momento em que o ex-palhaço, depois de “meses” ou “ano” do fechamento do circo, sai em viagem à procura de informações sobre a amada.

Independentemente de quais sejam as respostas de tais perguntas, para X. Ruysconcellos houve uma perda amorosa e esta lhe ocasionou grandes sofrimentos e muitas indagações. Enquanto atuava como o *clown* Ritripas ou “Dá-o-Galo”, ele tinha a possibilidade de velar o lado oculto da dor, da incompletude, ou melhor, de “X.”. Sob a máscara do palhaço, momentaneamente, ele conseguia “não ser ele mesmo”, uma incógnita, pois tinha uma referência – ainda que falsa. Contudo, com o fim do Circo Carré e a recusa em trabalhar para o Grande Circo Hânsio-Europeu, X. Ruysconcellos não tem mais onde representar. Aliando-se tal fato à proximidade da morte de dupla causa – “do coração” e “de câncer” – o duplice personagem resolve, numa última tentativa, compreender “o avesso de seu passado”. Só assim poderá entender-se, decifrar-se. É por isso que a derradeira viagem que faz em direção a Sete-Lagoas é também, de certa forma, uma última viagem para dentro de si mesmo. Ele sabe que no ato final de sua história pessoal não haverá mais espaço para “representadas personagens” e, por esse motivo, rejeitará uma futura proposta de engajamento em outro circo:

Vindo de São Paulo o secretário do Circo Américas, papéis na pasta, gravata borboleta, trazia a Ruysconcellos empenhada oferta, em vão. Soubesse de Ona Pomona similar à água e à seda? Do azul em que as coisas se perdem e perduram? Intercedendo, procurou então Mema, propôs também engajá-la, com jeito de tísica. - *Ele não vai!* – ela tresconversou, em rebelia, quisesse com as levantadas mãos tapar quaisquer alheios olhos.

Ruysconcellos dissera somente a necessária recusa. *Cuspes de dromedário!* – até nisso: praguejava com gentileza. Deu-lhe o pó de palidez, esverdeando-se por volta dos lábios (p. 132).

Na bagagem que leva para Sete-Lagoas, X. Ruysconcellos traz uma imagem, uma duplicata impressa em papel e também gravada na memória. Trata-se do retrato de alguém que, definitivamente, já se foi e uma das poucas referências textuais acerca de uma personagem destituída de caracterização e cujo destino permanece ignorado: Ona Pomona. Do modelo retratado, o texto apenas diz: “Casada e remota no mundo, no

México, na Itália”, “se fora com o Circo Europeu” (p. 131). Dentro do contexto de “Palhaço da boca verde”, pode-se dizer que Ona Pomona aparece tão-somente como uma representação e, como tal, o que dela se procura é a “cópia” e não o original propriamente dito.

Embora soe bastante incomum, o nome da personagem não é de todo desconhecido. Ele remete à bela ninfa Pomona, da mitologia latina, que se dedicava ao cultivo de jardins e de árvores frutíferas. Em sua obra *Metamorfoses*, Ovídio conta que

Pomona floresceu sob esse rei (Proca) e não havia nenhuma outra ninfa da floresta mais versada em pomares e jardins, nem mais zelosa no cuidado de árvores frutíferas. Daí seu nome. Não se interessava por florestas e rios, mas somente pelos campos e ramos pesados com frutas deliciosas. (...) Esse era seu amor; esse, seu principal interesse; nem se importava com Vênus; entretanto, temendo alguma violência, fechou-se em seu pomar e guardou-se da aproximação dos homens (citado em ARAUJO, 2001, p. 221).

Segundo Heloisa Vilhena de Araujo, “Pomona é [...] a deusa da vida, do frutificar da natureza” (2001, p. 221). Reza a mitologia que o único que conseguiu se aproximar da ninfa foi Vertumnus, o deus das estações. Utilizando-se de sua capacidade de assumir diferentes formas, fez com que ela se apaixonasse por ele. Esta união gerou a fertilidade sazonal.

No conto de Rosa, o substantivo próprio “Pomona” é precedido por “Ona” e com ele forma rima justamente porque o contém. Curiosamente, “no centro de sua conformação (Ona -Pom -ona)”, o nome da personagem

contém o “pomo”, fruto indeiscente e carnosos que pressupõe a encoberta existência de um caroço, metáfora textual de Mema, pois seus encantos são comparados a um “caroço de pêssego”. Uma, explícita figura de fruta: “outra”, seu complemento e “avesso” – embebido em inesperados venenos (PASSOS, 1995, p. 33).

Esta íntima relação entre o “pomo” e o “caroço”, no qual um subentende a encoberta existência do outro, é bastante sugestiva se igualmente tivermos em mente que é a busca da “cópia” que leva X. Ruysconcellos à procura de Mema Verguedo. A referência, aqui, ao termo “cópia” já remete para a ideia do duplo, isto é, uma personagem atua como o *alter ego* da outra. O próprio retrato guardado por X. Ruysconcellos constitui um dos elementos que se presta à representação do duplo neste conto². Além de ele assinalar a ideia de réplica, ou seja, o objeto e sua representação, nele constam as imagens das duas mulheres. Este dado não é nada fortuito na narrativa. É como se numa única representação fosse possível observar juntas a face e a contraparte de um mesmo ser. Ora, o “complemento e ‘avesso’” da “mulher esposa” – parceira sexual de um único homem – não poderia ser outro senão a “mulher pública” (p. 130) – parceira sexual de vários.

² Além do termo “retrato” (p. 131) e toda sua conotação simbólica, há no conto diversos vocábulos e expressões que, direta ou indiretamente, evocam a temática do duplo, a saber: “outro” (p. 130), “oposto” (p. 130), cópia (p. 131), “uma” (p. 131) em contraposição à “outra” (p. 131), “contrária” (p. 131), “avesso” (p. 131), “foto” (p. 131), “outra e errada metade” (p. 131), “*Ele não quer ser ele mesmo*” (p. 131), “através de representada personagem” (p. 131), “o espelho em que a imagem da gente se destrói” (p. 132).

Do mesmo modo que X. Ruysconcellos, a escolha de Mema Verguedo pela profissão de meretriz não fora accidental. Sem nada dissimular, o texto diz que, tendo deixado o mundo circense, ela “se refugiara em prostíbulo” (p. 131). Isto quer dizer que ela fizera do bordel um lugar de resguardo e proteção contra a vivência do amor. Entregando-se e proporcionando “passatempo” (p. 131) a qualquer homem, Mema procura preservar-se afetivamente. Sob a máscara da meretriz, ou melhor, “travestida, empoada, à truã, pintada” (p. 133), estreitando-se “no rosa-chá vestido” (p. 132) e cheirando “a naftalina ou alfazema” (p. 133), ela oculta o vazio gerado por uma frustração amorosa vivida no passado, mais precisamente na época em que trabalhava no Circo Carré.

De acordo com o narrador, Mema Verguedo não é uma prostituta comum. Diferentemente de suas colegas de profissão, ela não se utiliza de um nome artístico: “Ela na ocasião sendo mulher pública aliás, mas singular do comum, mesmo no nome de guerra não usar, senão o próprio, civil, mais ou menos espanhol” (p. 130). Entretanto, ainda que não faça uso de pseudônimo, ela representa bem o seu papel, visto que, por meio de sua performance, consegue proporcionar aos clientes um prazer do qual ela mesmo não desfruta. Lê-se no conto que “Mema, a ela não deixava de voltar quem vez a pressentisse, como num caroço de pêsego há sobrados venenos, como a um vinagre perfumoso” (131). Misteriosa, a rara e pública mulher tem o dom de, ao mesmo tempo, incitar e intimidar os homens: “Dela de alguma maneira contudo se intimidavam os homens, era o seu o ar dos sombrios entre as dobras de uma rosa” (p. 131).

Se por um lado Ona Pomona aparece destituída de caracterização textual, por outro, seu duplo é revelado com traços geometricamente bem definidos. Conforme o narrador, Mema Verguedo é uma “rapariga alongada e mate, com artes elásticas, de contornos secos recortados” (p. 131), que “sorria contrária - toda em ângulos a superfície do rosto - o nariz afirmativo, o queixo interrogador” (p. 131). Tal qual X. Ruysconcellos, ela dá mostras de estar com a saúde bastante fragilizada. Segundo consta, “com jeito de tísica” (p. 132), a “simples escorrida” (p. 132) personagem “sem vagar, fumava, devia de não comer e ter febre” (p. 132).

Com a chegada de X. Ruysconcellos, Mema Verguedo sofre um abalo emocional. Ao contrário de Ona Pomona, por quem o coração do ex-ator bate mais forte, mas que não é correspondido, é ela quem sempre o amou. Por conta disto, nega-se a dar informações sobre a antiga companheira de circo. Enciumada, “apenas o inteiraria disso, de Ona Pomona tinha sido a amiga” (p. 131). X. Ruysconcellos, no entanto, ciente de que “vir a falar com aquela mulher oferecia-se seu problema” e de que “viver sem precisar de milagres seria lúgubre maldição” (p. 130), insiste e volta a insistir. Porém, “Mema desatendia recados. - *Tranqüilo esteja!* - re-vezes caminhava no quarto [...]. - *Se quiser, venha - como os outros!*... pelo passatempo, não para indagação em particular. - *Se bem, bem, logo, logo...* Estava ali com extraordinária certeza” (p. 131).

Desde a época em que trabalhava no circo, o fantasma da *outra* – seu “complemento” e “avesso” – a persegue. A proximidade com a amiga/rival não fora sequer suficiente para torná-la um pouco mais íntima de X. Ruysconcellos. Pelo contrário, sempre funcionou como um obstáculo entre os dois. O resultado disso é que “nada os aproximara, aventura nem namoro” (p. 131). Num desabafo, ela diz que nunca fora objeto de seu olhar: “- *Sei, nunca me viu...* palhaços só notassem a multidão, não dividiam picadeiro, camarim, plateia” (p. 131). Para agravar sua situação, é com ela que ele pensa poder partilhar de seu amor por Ona Pomona e obter a ajuda pela qual tanto espera.

Ainda enamorada do antigo *clown*, Mema Verguedo demonstra ser quem melhor o conhece – muito mais do que ele a si mesmo e do que ele em relação à Ona Pomona. Segundo a personagem, “o que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava. - *Ele não quer ser ele mesmo...*” (p. 132). É ela também quem antecipa ao secretário do Circo Américas a recusa de X. Ruysconcellos à oferta de trabalho.

Enquanto o ex-palhaço guarda consigo, como já foi mencionado, um retrato de Mema Verguedo ao lado de sua amada Ona Pomona, a primeira, sem que ele o saiba, “retém” a mala com os pertences cômicos de “Ritripas” ou “Dá-o-Galo”: “O que não dizia era ter, escondida, a mala, que lhe não pertencia; e cujo conteúdo não descobrira a ninguém” (p. 131): “narizes de papelão postiços ou reviradas pontas de cera, tintas para a cara, sapatanchas, careca-acrescente, amplas bufonas coloridas” (p. 132). Juntamente com estes apetrechos, ela também guardava, no coração, um afetuoso apelido, o qual, “mentido o modo, proferia: - *Cuquito!*” (p. 131). O que se pode observar, portanto, é que cada um, à sua maneira, fantasia e alimenta o sentimento amoroso com uma determinada forma representação: seja ela uma imagem registrada em fotografia ou uma imagem idealizada a partir de antigos adereços. É como se ambos os personagens pudessem evocar/criar a presença do ser desejado e apossar-se dele pela guarda de tais objetos.

Com a recusa de Mema em ajudá-lo, X. Ruysconcellos resolve voltar para a sua cidade. No trem, frustrado com a conduta da amiga, ele revê o retrato com as imagens das duas mulheres e o rasga, destruindo a parte em que pensa estar Mema:

Dobrou com distraído cuidado a foto - onde Mema via-se também - partiu-a, ainda mais minucioso, destruindo daí essa outra e errada metade. Maldade nele no momento acaso surgisse, em seu siso, uma ameaça a Mema. De vez em nada tragava gole. Do alvaiadado Ritripas nem lhe restassem mínimos gestos (p. 131).

Neste momento, a narrativa chega ao seu ponto mais alto. O ex-palhaço percebe que danificara justamente a parte do retrato que, até então, mais lhe interessava:

- *Vê?* - o retrato, - a parte que guardara. Era o de Mema... E, então, fora o de Ona o rasgado, aconteceu'que, erro, como pudera?! Fez a careta involuntária: a mais densa blasfêmia. Estava sem óculos; não refabulava. Era o homem - o ser ridente e ridículo - sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói. Disse: - *Só o moribundo é onipotente* -; a disfarça. Xênio Ruysconcellos, o álcool não lhe tirava o senso de seriedade e urgência. De pé, implorava, falando em aparte (p. 132).

É precisamente deste ponto em diante que se inicia o efetivo ajuste de contas de X. Ruysconcellos com o seu passado; momento em que, conforme dissemos, o mesmo é revisitado sob perspectiva outra. Constata-se que o engano por ele cometido constituiu-se, na verdade, na correção de seu “erro” primeiro em relação à Mema. Ao rasgar o retrato, ele destrói, de forma total, a imagem que, no coração, guardava de Ona Pomona. A partir deste gesto, opera-se uma verdadeira transição, ou melhor, um deslocamento afetivo. Esta mudança se faz concretamente sentir no momento em que o confuso personagem, embaralhando as letras dos nomes de ambas as mulheres, gagueja: “- ... *nona... nopoma ... nema... -*” (p. 132). Gradativamente, o nome de Ona Pomona transforma-se no nome de Mema Verguedo, assinalando, desse modo, o trajeto amoroso

de X. Ruysconcellos: primeiramente, “nona” exprime a devoção extrema a “Ona”; “nopoma”, por seu turno, já denota a falta de clareza do personagem com relação ao sujeito amado, visto tratar-se de palavra formada pela transposição das letras de “Pomona”; por último, “nema” expressa o início de um relacionamento amoroso com “Mema”.

Um dado curioso neste processo de transformação é a recorrência da letra “n” nas iniciais dos três nomes. Em sua forma original, nenhum deles contém esta inicial. Conforme questão levantada por Cleusa Rios Pinheiros Passos, a permanência inalterada do som representado pela letra “n” poderia evidenciar os elos entre ambas as personagens. De acordo com a autora, não seria esta permanência um “traço da negação ou presença camuflada de uma parte na outra, tal qual o ‘caroço’ em Pomo/na?” (1995, p. 35). Se, antes, um único retrato sintetizava as duas, agora, com a perda de parte do mesmo, o traço de união seria simbolicamente visto na contigüidade sonora de seus nomes.

Ainda no que diz respeito à questão do nome próprio, instantes antes do ex-palhaço deslizar de Ona para Mema e vislumbrar a verdade que tanto buscava, a incógnita “X.” de seu primeiro nome – empregada praticamente durante toda a narrativa – é substituída por “Xênio” (p. 132). Com este artifício, a própria narrativa já sinaliza um momento de grande revelação. Xênio é uma palavra que remete tanto ao elemento de composição “xen(o)-”, “do gr. *xénos, e, on*”, que quer dizer “‘estranho’, ‘estrangeiro’” (FERREIRA, 1999, p. 2095) quanto ao substantivo feminino “xênia”, que, “na Grécia antiga”, significava “a qualidade de estrangeiro” (FERREIRA, 1999, p. 2095). Tendo em vista tais significações, pode-se dizer que a hora em que o personagem passa a ser evocado pelo nome de Xênio Ruysconcellos corresponde justamente ao momento em que o “estranho”, ou o “estrangeiro” que o habita, vem à tona. Haja vista que é neste instante que o personagem deixa de ser um enigma e se decifra. Ele se dá conta de que o “X.” do problema que julgava estar em Ona Pomona encontra resposta em Mema Verguedo, reconhecendo, portanto, neste *outro* feminino, a sua face faltante e obscura.

Outro recurso utilizado no conto para representar o conflito pelo qual passou X. Ruysconcellos e a sua súbita revelação é o motivo do espelho. Assim que ele descobre o equívoco do retrato, o narrador diz: “Era o homem - o ser ridente e ridículo - sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói” (p. 132). Em seguida, conforme assinala a passagem acima citada, os gestos inconscientes do personagem – porém, reveladores – culminam no balbuciar do nome de Mema (*Nema*), dando a idéia de uma hesitante declaração de amor.

De um estado de cegueira sentimental total, Xênio Ruysconcellos passa a ter olhos desvendados. Ele que nunca enxergara o amor de Mema, “- *Sei, nunca me viu...*” (p. 131), adquire sublime competência para notar a realidade que o cerca: “- *Só o moribundo é onipotente -*” (p. 132). Percebe-se, pois, que a sua antiga falta de visão para com as coisas do coração estava em conformidade com a sua deficiência visual. Não é por acaso que o narrador cuida de pontuar por três vezes a presença dos óculos: “E coçava-se a raiz do nariz, isto é, o hilo dos óculos” (p. 130), “Tirou os óculos e se acariciava os olhos com as pontas dos dedos” (p. 131), “Estava sem óculos; não refabulava” (p. 132).

Em “Palhaço da boca verde”, mesmo que tardiamente percebido, “o amor e seu milhão de significados” (p. 130) altera o rumo dos acontecimentos. Findada a dúvida e aflorado o novo/antigo desejo por Mema, o ex-palhaço deixa o “trem da paciência” (p.

131) e vai novamente à sua procura. Desta vez, sem saber do ocorrido e reprimindo a emoção, ela não se recusa a recebê-lo:

Mema desatinada escrevera-lhe, insultos. Em fúria, não ouviria ela seu primeiro rogo?

Mema mordida escutou o enviado apelo, apagada a acentuação do rosto. - *Ele precisa de dinheiro, de ajuda?! - e seu pensamento virava e mexia, feito uma carne que se assa. - Que venha... - de repente chorou, fundo, como se feliz - ... para o que quiser.* Ela estava ali com muita verdade, cheirava a naftalina ou alfazema. O vento acaba sempre depois de alguma coisa que não se sabe (p. 132-133).

Após uma longa espera, ambos os amantes embarcam numa viagem terminante, um rumo ao outro. No quarto de Mema, o transbordamento da paixão leva a dupla amorosa à morte, que, então, é feita encontro definitivo. Os dados que permitem a visualização integral desta cena não são, porém, revelados ao leitor. Ao que parece, nem mesmo o narrador os conhece:

De dia, de fato, tiveram de romper a porta, havido alvoroço. Na cama jazendo imorais os corpos, os dois, à luz fechada naquele quarto. A morte é uma louca? - ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente - e é então que começa a não-história.

Falso e exagerado quase tudo o que a respeito se propalou; atesta-se porém que ele satisfeito sucumbiu, natural, de doença de Deus. Mema após, decerto, por própria vontade. Nem foi ele o encontrado em festa de vestes, melhor dizendo estivesse sem roupa qualquer; tão pouco travestida ou empoada Mema, à truã, pintada, ultrajada. Infundado, pois, que saídos de arena ou palco na morte se odiassem. Enfim, podiam, achavam, se abraçavam (p. 133).

O encontro final entre os amantes e a fusão “amor” e “morte” lembram o trágico desfecho de personagens clássicos como Tristão e Isolda e Romeu e Julieta. Neste conto, como nas obras em que aparecem tais personagens, o desenlace confirma sua força e função, dado que o amor esperado em vida, a busca de completude, realiza-se na morte e, através desta, eterniza-se a completa realização do par. Vale lembrar que, até o momento do arrombamento do quarto de Mema e da visualização dos corpos jazendo nus e abraçados, o que predominava era o desencontro do casal e a solidão íntima de sujeitos mutilados e incompletos.

De acordo com a construção platônica do amor, presente em *O banquete*, no conto “Palhaço da boca verde”, a reunião final de Mema e X. Ruysconcellos representa a recomposição de um momento anterior de androginia. Pela ação do destino, cada um dos personagens é levado ao que lhe é familiar, ou melhor, à sua parte correspondente. Sem que o saiba, X. Ruysconcellos empreende viagem em busca não de uma mulher, mas de outra. O retrato que ele traz consigo fixa a presença de dois duplos: a “certa” e a “errada metade” (p. 131). Do ponto de vista de ambas as mulheres, cada uma dessas partes corresponde às faces complementares de um único ser feminino. Como vimos, uma é o duplo da outra. No entanto, com a troca das imagens, rompe-se a relação de contigüidade entre elas e inverte-se o papel que cada uma assume no universo de representação do ex-palhaço. Ele se dá conta de que “essa outra e errada metade” (p. 131) é Ona Pomona e reconhece em Mema Verguedo “o avesso [e complemento] do passado entre ambos” (p. 131). Aliás, uma descoberta tardia se confrontada ao comentário anteriormente feito pela ex-prostituta: “O que ele imaginava, de amor a Ona

Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava. - *Ele não quer ser ele mesmo...*” (p. 132). Desde o início, Mema soube que ele seria o único homem que a completaria. Daí o refúgio no prostíbulo. A partir da descoberta de Xênio, a narrativa passa, então, a evidenciar a relação de contigüidade entre os amantes, isto é, os correspondentes masculino e feminino de um ser andrógino. O entrelaçamento de seus corpos nus e sem vida, no leito de Mema, faz uma clara alusão ao texto platônico. Pelos lábios do poeta cômico Aristófanes, o filósofo ateniense diz:

Se diante deles, deitados no mesmo leito, surgisse Hefesto e com seus instrumentos lhes perguntasse: Que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se, diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa, possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se é isso o vosso amor, e se vos contentais se conseguirdes isso. Depois de ouvir essas palavras, sabemos que nem um só diria que não, ou demonstraria querer outra coisa, mas simplesmente pensaria ter ouvido o que há muito estava desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor (PLATÃO, 1979, p. 25).

Em “Palhaço da boca verde”, o momento em que cada um dos amantes reencontra a sua própria androginia assinala também o momento em que cada um, por fim, torna-se “ele mesmo”, nas palavras de Mema Verguedo. Aqui, unidade e identidade se confundem. Assim, no palco da morte, sem ensaio algum, carentes de público e de aplauso e totalmente despidos de suas máscaras, ambos os personagens encenam, pela última vez, a sua própria verdade: “Infundado, pois, que saídos de arena ou palco na morte se odiassem. Enfim, podiam, achavam, se abraçavam” (p. 133). E fecham-se as cortinas.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *As três graças: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. O amor: essa “outra” e errada metade (Leitura de *Palhaço da boca verde* de João Guimarães Rosa). In: _____. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Edusp, 1995. p. 26-41.

PLATÃO. O banquete. In: _____. *Diálogos*. Tradução José Cavalcanti de Souza et al. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 1-53.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 37, dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoi/>.