

SUTILEZAS EXTRAORDINÁRIAS

GUILHERME IGNÁCIO DA SILVA
LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

R E S U M O

Tentando dar alguma resposta às incongruências do percurso genético de Balança, Trombeta e Battleship, ou, o descobrimento da alma, de Mário de Andrade, o artigo analisa alguns processos de criação servindo-se, sobretudo, da discussão da dinâmica do narrador nos textos.

R É S U M É

Essayant de donner une réponse aux incongruences du parcours génétique de Balança, Trombeta e Battleship, ou, o descobrimento da alma, de Mário de Andrade, l'article analyse certains processus de création questionnant la figure du narrateur.

A B S T R A C T

Trying to give some answers to the incongruities of the genetic path of Balança, Trombeta e Battleship, ou, o descobrimento da alma of Mário de Andrade, the article analyis some processes of creation with the help of the discussion of the narrator dynmics.

O PERCURSO DE UM TEXTO:
MUDANÇAS RADICAIS
E DESAMPARO PARA O CRÍTICO

O percurso do texto *Balança, Trombeta e Battleship, ou, o descobrimento da alma*, de Mário de Andrade, se faz com tantas mudanças na sua composição, com, muitas vezes, o total abandono de idéias, de quadros e situações desenvolvidos com certa segurança num primeiro momento, com tanto de inesperado e surpreendente, de gratuito e imotivado, que o crítico desses manuscritos, esperando dar uma resposta a todo esse processo que presencia, pelo acúmulo de dados que tem de enfrentar, dados que de início pareciam excitar sua curiosidade e oferecer vários caminhos possíveis de análise, pode acabar ficando por fim completamente estarecido e mesmo desamparado frente a seu objeto de pesquisa.

Ele tem de lidar, por exemplo, com um personagem como Balança, que, com Trombeta, se envolve com o “*inglês loiríssimo rubro, magro e de dois metros de altura*”¹, Battleship. Ela e Trombeta freqüentam diariamente o quartinho alugado ao inglês no fundo da casa delas, os três passam a dormir na mesma cama, ele as ensina a roubar, saem da Lapa e mudam-se os três para a alameda Ribeirão Preto, elas se fazem “*costureirinhas*” e ela, no final deste “primeiro momento” do percurso genético do texto, se casa com o “*gerente da loja de fazendas da rua Quinze*” (p.95). Com ele ela tem um filho, Pedrinho : uma vida familiar que não a impede de se “*despedir*” de Battleship, que parte novamente para Londres. Mais adiante, o narrador volta a se deter nessa personagem : ele vai nos dar novos detalhes de seu casamento (da frieza de sua relação com o marido) e de sua súbita religiosidade (“*Se tornara católica, mas dum catolicismo que não era fer-*

1. ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship, ou, o descobrimento da alma* (ensaio crítico de Telê Ancona Lopez; apresentação Antonio Fernando De Franceschi). São Paulo, Instituto Moreira Salles/ Instituto de Estudos Brasileiros, 1994, 2a. edição, p. 79 (todas as citações referem-se a esta edição e passarão a ser indicadas somente pelo número da página).

vor, era superstição orgulhosa.” – p. 133). Ora, no “terceiro momento” do percurso, ela já nos é apresentada como a menininha miserável e suja que Battleship banha nas águas de um riacho na periferia de São Paulo !?... E todas essas mudanças radicais o crítico vai enfrentar ao analisar o percurso de outros personagens do texto. E não só dos personagens: do espaço, da duração temporal, da própria extensão dos textos que delineiam o percurso genético da obra (que vão desde notas em pequenas folhas de um bloco de notas até a publicação na revista portuguesa “Presença”), da maneira como se coloca o narrador...

Embora tendo a clara consciência de que o “inacabado é fundamental” e de que “os possíveis surgirão a qualquer instante”² no processo de criação artística que se faz, ainda não parece tarefa fácil tentar articular qualquer resposta a este texto de Mário de Andrade, cuja a essência é, além de muita alteração e acréscimo, o abandono completo de tanta coisa já anteriormente desenvolvida. Como explicar tanta “desordem” e despropósito? – “O que fazer com essas produções de finalidade equívoca – por vezes sem fim! e que, entretanto, *comunicam* com o corpo social? como lidar com esses escritos que *não querem dizer* e que falam a todos?”³ – mesmo que um pouco tentado, procurei evitar ao máximo tomar o caminho da crítica de fundo biográfico para tentar entender a dinâmica desse percurso genético.⁴

Caminhos possíveis de compreensão? Eis duas citações que tratam do problema de textos interrompidos – Cesare Segre: “Um

2. Philippe Willemart, “Três concepções da formação da escritura: inquietudes e esperança”, In: *Manuscritica* n.º 2, São Paulo, APML, 1991, p. 129.

3. “Que faire de ces productions à finalité équivoque – sans fin parfois! et qui pourtant *communiquent* avec le corps social? Comment traiter ces écrits qui *ne veulent pas dire* et qui parlent à tous?” – Louis Hay, “Écrire ou communiquer? Quelques remarques pour commencer”, In: Louis Hay (org.), *Le Manuscrit Inachevé* (Écriture, Création, Communication). Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 14 – traduzo todas as citações em francês, citando em nota o texto original.

4. Remeto o leitor a dois ensaios cujo eixo de análise parece ser o da discussão de dados específicos da biografia de Mário de Andrade nesse período de redação do texto: Telê Ancona Lopez, “Personagens e circunstâncias da criação” e “O Tempo e o Texto”; Davi Arriguicci Jr., “Posfácio”, todos em *Balança Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*, *op. cit.*, pp. 41-73 e pp. 178-185, respectivamente.

tal distanciamento das últimas vontades do autor se explica recorrendo-se à hermenêutica do destinatário : críticos, leitores, público em geral. É o sistema estético do destinatário, ou da série de destinatários, que, às vezes recusa os últimos movimentos de correção do autor, com a opinião de que eles não realizam a aproximação do valor procurado anteriormente, mas que se voltam na direção de valores negativos. A interrupção pode ser motivada por argumentos próprios à poética do destinatário.”⁵

Ao invés de uma resposta possível para o nosso caso, o texto de Cesare Segre, aventurando-se a articular uma explicação à dinâmica da gênese de um texto literário, não acaba caindo na armadilha do “por que?”, desviando-se do alvo principal, e mais modestamente possível de ser atingido, o do “como?”?

Jean-Louis Lebrave: “A interrupção dá ao problema, de alguma forma, uma dimensão *local* e concentra a pesquisa, não sobre o resultado do processo genético, mas sobre os instantes sucessivos deste processo e sobre as transições que fazem passar de um estado do sistema ao estado seguinte. Ao invés de se perguntar de cara ‘por que não funcionou’, procuramos, de início, compreender ‘como funciona’ e como o processo de escritura fabrica uma sequência contínua através de uma série regrada por interrupções e por retomadas.”⁶

5. “Un tel éloignement des dernières volontés de l'auteur s'explique en faisant recours à l'hermeneutique du destinataire : critiques, lecteurs, public en général. C'est le système esthétique du destinataire, ou de la série de destinataires, qui parfois refuse les derniers mouvements de correction de l'auteur, en jugeant qu'ils ne réalisent pas l'approximation de la valeur recherchée auparavant, mais qu'ils se détournent vers des valeurs négatives. L'arrêt peut être motivé par des arguments propres de la poétique du destinataire”, Cesare Segre, “Critique des Variantes et Critique Génétique”, In: *Genesis* n.º 7, Paris, ed. Jean Michel Place, 1995, p.44.

6. “L'interruption conserve en quelque sorte au problème une dimension *locale* et concentre la recherche, non sur le résultat du processus génétique, mais sur les instants successifs de ce processus et sur les transitions qui font passer d'un état du système à l'état suivant. Au lieu de se demander d'emblée “pourquoi ça n'a pas marché”, on cherche d'abord à comprendre “comment ça marche” et comment le processus d'écriture fabrique une séquence continue à travers une série réglée d'interruptions et de reprises.”, Jean Louis-Lebrave, “L'écriture Interrompue: quelques problèmes théoriques”, In: Louis Hay (org.), *Le Manuscrit Inachevé* (Écriture, Création, Communication. *Op.cit.*, p. 128.

As respostas de carácter geral à complexidade específica de um processo de gênese literária podem ser não somente embaraçosas, mas talvez também comprometedoras da própria análise mais detida dos manuscritos, guiada esta pelo “como funciona”, sugerido por Jean-Louis Lebrave, e voltada ao trabalho com os instantes e as transições do percurso genético da obra. Partindo dessas constatações e com esse direcionamento de análise, proponho uma leitura dos manuscritos que reunidos no livro de Mário de Andrade, *Balança, Trombeta e Battleship, ou, o descobrimento da alma*.

OS “UNIVERSOS FICCIONAIS”

Se fôssemos propor uma divisão não cronológica do “percurso do texto” de *Balança, Trombeta e Battleship, ou, o descobrimento da alma*, uma divisão sobretudo temática, que colocasse num mesmo conjunto os escritos que, de alguma forma, se agrupam na construção de um mesmo “universo ficcional”, talvez pudéssemos falar em dois grandes grupos: o primeiro, englobando a chegada do inglês Battleship ao Brasil, seu encontro com as “refulentas”, Balança e Trombeta, a trajetória de sexo e pilhagem dos três e a separação final (com Balança casada, Trombeta prometida em casamento e meio que abandonada e Battleship voltando para Londres) – um “universo ficcional” que abrange o “primeiro momento” de redação inteiro e a quase totalidade do “segundo momento”, em que, pela primeira vez se insinua na narrativa a figura da “mulatona”; o segundo, por sua vez, dizendo respeito ao deslocamento da narrativa para os subúrbios de São Paulo, onde vivem as meninas miseráveis, Balança e Trombeta, e a chamada “mulatona” em um casebre à beira de um riacho. É justamente aí que o “pickpocket” inglês se propõe, com obstinação, a mudar a face dessa vida tão marginal, sem passado e sem futuro, das duas meninas – outro “universo ficcional”, já insinuado desde o “segundo momento” do percurso traçado por Telê Ancona Lopez, com a aparição inusitada da “mulatona” e da descrição cheia de detalhes e indicações para desenvolvimento futuro de sua morte “de indigestão”, e indo até o final do percurso com certas alterações.

Conforme já comentei, a possibilidade de conciliação de “universos” tão díspares é o que, já de início, assusta o geneticista que vai lidar com os processos de criação desse texto. Uma coisa, entretanto, parece certa: o vínculo que porventura consiga estabelecer entre eles não deve ser o de uma contigüidade visando o aprimoramento da escritura – muitas passagens são alteradas ou literalmente abandonadas de um “momento” a outro, ou mesmo no interior de um mesmo “momento” e, seguindo essa divisão de “grupos”, o crítico já pôde compreender que se trata de dois “universos” bastante diferentes. O que ele pode tentar fazer, conforme já sugerido pela citação de Jean-Louis Lébrave, é tentar humildemente percorrer os detalhes dessa gênese textual, partir da evidência dessa estranheza inicial e procurar o “como o texto se faz”, ou melhor, o “como o texto se fez”, colocando-se “por detrás da superfície do texto no espaço de seu devir”⁷

Os paralelos que eu porventura venha a estabelecer entre os dois “grupos” ficcionais serão, assim, muito mais visando destacar aproximações sugestivas do que coincidências efetivas.

Primeiro “universo ficcional” – o inglesinho battleship, entediado e com frio, deixa sua terra natal: indeterminação engraçada e motivações duvidosas – uma chave (talvez) para o “descobrimento” de processos genéticos

“Em suma, esta arte tão complicada é justamente a única viva. Só ela exprime para as outras pessoas e nos faz ver a nós mesmos nossa própria vida, esta vida que não pode se ‘observar’, cujas aparências que observamos devem ser traduzidas e com frequência lidas às avessas e trabalhosamente decifradas.”

Marcel Proust, O Tempo Redescoberto.

7. “derrière la surface du texte dans l'espace de son devenir.” Louis Hay, “Écrire ou Communiquer? Quelques remarques pour ‘commencer’”, In *Le Manuscrit Inachevé*, op.cit., p. 7.

“Uma feita⁸ vendo tudo tão igual na frente dele achou a Inglaterra fria e se lembrou que tinha mais países neste mundo. Foi um deslumbramento por dentro dele a idéia, quasi fechou os olhos e foi indo de esbarrão pelos homens daquela noite.” (p. 79).

Décima linha do caderninho de notas, em viagem pelo Amazonas: o inglês, Battleship percebeu, subitamente, a hostilidade climática do seu país e *“se lembrou que tinha mais países neste mundo.”*; *“e ele achou gelado o Brasil, uma falta de patria inquietou os membros dele. Comprou uma terceira de Lboyd, se despediu muito das duas manas, (...)”* (p. 99).

Penúltima página do caderninho: Battleship, sentindo o Brasil gelado e com os membros inquietos pela *“falta de patria”*, comprou passagem de volta para Londres.

As palavras do narrador avaliando a despedida de Battleship servem, indiretamente, de indicação para percebermos um procedimento de construção ficcional do conto: *“Battleship se foi como viera”* (pp. 99 e 101) – quer dizer: a não ser que levemos em conta o tom descompromissado e até mesmo brincalhão do narrador, a motivação para a tomada de uma resolução não se sustenta em nenhum dos dois casos – nem na decisão de deixar Londres pelo Brasil nem na de voltar a Londres novamente. Dito de outra forma: só observando a maneira peculiar desse narrador conduzir sua narrativa é que podemos atribuir verossimilhança ao que ele narra (verossimilhança interna à obra, ou seja, não necessariamente que espelhe a realidade, mas que seja validada pelas relações orgânicas de construção do texto) – o narrador, em tom coloquial e aparentemente descompromissado, esvazia as ações de seus personagens daquilo que esperaríamos que as motivasse (por exemplo: Battleship decide deixar a Inglaterra por estar sendo perseguido pelos roubos que cometeu, ou porque ele sempre quis deixar a velha Europa para viver uma vida

8. *“Uma feita”* vem transcrito *“Uma festa”* – retomo o manuscrito.

9. A palavra *“como”* está ausente na transcrição – retomo o manuscrito.

mais saudável nos trópicos e, agora que ele tem dinheiro de sobra, chegou a hora de partir...) e as preenche de motivações senão impossíveis pelo menos bastante duvidosas (Battleship decide deixar a Inglaterra, lembrando, então, *“que tinha mais países nesse mundo”*, por estar entediado e com frio; e depois, decide deixar o Brasil e voltar para Londres por inquietude e frio...). Não quero dizer com isso que o narrador esteja certo ou errado, que ele queira nos enganar com suas invenções, etc., não. Só estou tentando trazer à luz um procedimento de composição textual que me parece implicar não poucas consequências para a narrativa como um todo.

Esse procedimento do narrador que detectamos já nas primeiras linhas do texto pode ser percebido em outros momentos ao longo da narrativa. Por exemplo, na página 83 da edição, em que a tônica é a indeterminação despreocupada quanto àquilo que motiva o gesto e as ações dos personagens: *“ninguém sabe porquê aquelas duas refulentas torciam pelo Corinthians. e Battleship torceu também por camaradagem.”*

Elas, por sua vez, são também muito camaradas com ele (numa mistura de erotismo e gratuidade): *“Quando Battleship tinha um principio de inquietação, (...)elas se deixa(ram)vam amar pra Battleship dormir bem”* (p. 87).

Ou, confiando na transcrição, lemos mais adiante (numa soma de gratuidade e de disposição à aventura): *“E no dias de uma pulserinha de ouro folheado pra cada uma ficou resolvido entre os três que era permitido roubar”* (p. 116).

Ou ainda, assumindo outras formas como, por exemplo, a do desprezo pela praticidade ou pela utilidade muito imediatas das coisas: *“Cadeira¹⁰, praquê cadeira si ele não parava no quarto sinão pra dormir, sentavam os três no colchão sem cama, se cobriam bem juntinhos com o sobretudo londrino (...)”* (pp. 83 e 85)

Sentindo a reincidência desses procedimentos, o leitor poderia se perguntar (até com certo receio do ridículo, pela própria evidência, às vezes, das respostas): “Battleship e as ‘refulenta’ roubam mesmo por dinheiro? Fazem sexo para deixarem des-

10. Separado “Cadei-ra” nos manuscritos.

cedentes (sic)? mudam de casa para poder viver melhor?" Não, não e não.

O próprio narrador lida com a linguagem conduzindo-a no tom mais coloquial e "despreocupado" possível, como se a fábula lhe viesse à memória à medida que avança sua narrativa, o que lhe permite até ir pontuando-a com comentários, impressões: "*tudo foi parar na sala de jantar e o quarto dava pensão pra Battleship por quasi nada, dormisse bem e até-amanhã*" (p. 81).

Mais adiante: "*depois nem dormia mais porquê não tinha sono, o que era, era uma desleixada pouco se amolando com o jardim das moças. Casada nem sei si fôra casada, não fôra não*" (p. 85).

Ou, quando da ida dos três ao cinema: "*dava dinheiro pra Battleship, compravam mendoim crú¹¹ no caminho*" (p. 89).

Ou ainda, utilizando o diminutivo carinhoso, tão característico da linguagem oral: "*voltava de mes em mes porque tinha uma ternura pelo Pedrinho rechonchudinho.*" (p. 99).

Ou mesmo, quando esse narrador intervém, convocando a cumplicidade de seu leitor-interlocutor: "*Quem já não esqueceu de chave um dia! Quantas casas não têm mais que uma chave só!...*" (p. 112).

Tem até passagens com certa malícia leve (lembrando o jeito do bom contador de "causos"): "*com aquela deitação numa cama só (...) e por mais pandega que fosse afinal das contas sempre era corpo de homem deitado junto de corpo de mulher... O que havia a gente imaginava que havia de suceder, sucedeu*" (p. 114).

Vale lembrar que esse tom coloquial, que parece conduzir narrativa e pensamentos de maneira descompromissada (até com comentários e formulações engraçadas), está presente de forma sistemática ao longo de várias outras passagens da obra de Mário de Andrade, mesmo em sua correspondência. Em carta ao poeta, Manuel Bandeira, por exemplo, ele revela que é "um sujeito que vive na extensão gostosa da palavra. Nada de gabinete. Homem de rua."¹²

11. Com acento no manuscrito.

12. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (prefácio e notas de Manuel Bandeira). Rio de Janeiro, Organização Simões, 1958, p. 84.

Além disso, esse tom de oralidade, esse tom coloquial que me pareceu ser decisivo como fio condutor da análise da postura declarada do narrador nesse primeiro “universo ficcional”, faz parte do projeto mais amplo de Mário de Andrade no sentido de consolidar na criação artístico-literária o falar popular nacional. Diz ele a Manuel Bandeira, dessa espécie de “sistematização erudita” que pretende realizar da linguagem popular: “Prás idéias modernistas essa sistematização não pode ser senão dirigida prá maior verdade e exatidão da expressão. É o que estou fazendo.”¹³

E em artigo de 1940, ele aponta como um dos ganhos trazidos pelo modernismo que ele “promoveu uma acomodação nova da linguagem escrita à fala”¹⁴.

Podemos conferir esse “coloquial”, essa “acomodação da linguagem escrita à falada”, conduzindo até mesmo a prosa ensaística de Mário: “Creio ter demonstrado pelos seus lados vários o sambinha de sequestro que o amor e medo saracoteou na excessiva mocidade dos nossos maiores poetas românticos”¹⁵

Não deixa de ser revelador que, nesse “primeiro universo ficcional” de *Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma*, em meio a essa “leveza” dos personagens, a essa indeterminação até engraçada das motivações que regem suas decisões e ações, a esse tom coloquial e descompromissado da condução da narrativa, certas passagens do texto em que, pelo contrário, prevalece o tom programático, aquele que estabelece metas bem definidas, que, por vezes até convoca a ciência médica no auxílio às descrições, sejam justamente trechos que paradoxalmente (ou não...) não ganharão nenhum desenvolvimento posterior, que serão verdadeiramente abandonados, antes mesmo de serem postos em prática (pelo menos para aquilo que nos sobrou dos manuscritos). Por exemplo: “*Veio a idade dos 20 anos*

13. Idem, p. 94.

14. “Modernismo”, Mário de Andrade. In: *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972, p.189.

15. Mário de Andrade, “Amor e Medo”, In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins Editora/ Brasília INL, 1942. Na página 219 do mesmo ensaio, encontramos, de uma vez, um “pra” e um “inda”: “pra *No Lar*, em duas estâncias seguidas, inda evocar mãe e irmã sempre fundidas.”

e elas estavam assim: (aqui descrever as duas integralmente)" (p. 89). Ou: "E nasce o homem. (Pedir a um médico, uma descrição de parto, e analisar todos entre angustia e curiosidade, espiando.)" (p. 131). Ou ainda, quanto a essa morte que não acontece (pelo menos no que ainda podemos ler): "Fazer da morte da mulatona o grande momento (des-) desagradavel do livro" (p. 124).

O que de certa forma confirma a opinião do escritor Martin Walser, segundo o qual, "o escritor não é o executor de seu próprio programa. Os preparativos, os acordos prévios, só encontram sentido e vida no instante em que são expostos ao tempo presente, à realidade de uma mesa de trabalho."¹⁶

Esse descompromisso reiterado, o inusitado cheio de humor, a gratuidade, a motivação sem muita justificativa imediata, tudo isso vai criando ações e posturas de uma "enorme pureza de sentimentos, duma delicadeza extraordinária" (p. 79) – talvez seja esse um bom fio condutor que nos permita partir para a análise do segundo "universo ficcional" e, com as aproximações e paralelos, delinear mais claramente as características e tirar as implicações desses processos de criação artística no percurso todo da escritura de *Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma*.

Antes, porém, de passar à análise do "segundo universo ficcional", gostaria só de mencionar, para recuperar depois e tentar explicar o valor que atribuo a esse dado para a compreensão da dinâmica de alguns processos de criação da obra, o fato de que, com toda a excitação sexual, com toda a ousadia e disposição anárquica dos três, e apesar da postura brincalhona, da condescendência e de certa cumplicidade alegre do narrador, esse "Segundo Momento do Texto", na classificação de Telê Ancona Lopez, composto de notas que dão prosseguimento ao texto das folhinhas do caderninho de notas, termina em indisfarçado tom disfórico, num clima de certo cansaço, de certa

16. "l'écrivain n'est pas l'exécutant de son propre programme. Les préparatifs, les accords préalables, ne trouvent leur sens et leur vie qu'à l'instant où ils sont livrés au présent, à la réalité d'une table de travail." Martin Walser, "Écrire", In: Louis Hay (org.), *La Naissance du Texte*. Paris, Librairie José Corti, 1989, p. 222.

desilusão resignada: Balança e seu casamento infeliz (com a consequência de muita frustração e de uma beatice burra); Trombeta solitária e infeliz (“*perdida*”); Battleship, com frio e com “*falta de pátria*” partindo para a Inglaterra.

SEGUNDO “UNIVERSO FICCIONAL”: ANDANÇAS, MISÉRIA E O “DESCOBRIMENTO DA ALMA”

Se, então, retomássemos os principais pontos que trabalhamos em 3 e fôssemos tentar analisar esse segundo “universo ficcional” de *Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma*, perceberíamos, imediatamente, a distância que vai entre aquele Battleship que, entediado e com frio, bebe o tal do “café do Brasil” e, depois de algumas linhas e de “*duas semanas*” na segunda classe “*em pleno mar*”, chega ao Brasil e esse outro que, mesmo bebendo o café, vai ainda rodar mundo (parte para o Egito, vai a Marselha e volta a Londres doente. Novamente parte para o Egito, mas salta em Lisboa, vai a Madri, “*de lá pra Barcelona*” – p. 18 – de onde ele embarca para Buenos Aires, mas acaba descendo no Rio de Janeiro...), chegando até mesmo a se esquecer das impressões que teve, antes de chegar no Brasil – há um dado que não pode ser contornado: o primeiro vive nas folhinhas de um bloco de notas e o outro em mais de vinte páginas (e até na revista portuguesa, “*Presença*”). Entretanto, em meio a tanta modificação, se existe ainda algum caminho de aproximação comparativa entre esses “universos” ele talvez possa ser entrevisto já de início (pois é muito mais no eixo da continuidade subjacente que se situam as mudanças): o que antes se realizava pela gratuidade e indeterminação, agora, além disso, passa a ser formulado, sobretudo, pela falta evidente de um comportamento objetivo. Novamente, o efeito buscado parece ser o de tentar deslocar as ações da personagem daquilo que se esperava delas.

Um detalhe significativo, como índice de preponderância do inusitado, do repentino, do “de repente”, que nos remete àquela redação inicial que analisamos em 4, é a repetição do verbo LEMBRAR. Como vimos anteriormente, Battleship, “*viendo tudo igual na frente dele*” e achando “*a Inglaterra fria*”, “*se lembrou*

que tinha mais países neste mundo” Agora, tendo transferido o dinheiro do seu “sobretudo” para o boné, ele “lembrou de dar o sobretudo pesado pra velha sentada no chão junto da casa de moda (...)” (eu sublinho, citações p. 79).

Mais adiante, Battelship, em míseras cinco linhas, sai do Rio de Janeiro e vai para Belo Horizonte, percebe que aí não se dará bem e “*num golpe de vista genial, vem para São Paulo*”! (p. 20).

Essa sua volubilidade nas ações é novamente acompanhada por pitadas de gratuidade: ele concebe, por exemplo, “*o mando de ficar no Rio*”, só “*pra se ver livre do marujo*” que o acompanhava... (p. 19). Ou ainda, um pouco depois, o narrador nos afirma que o herói “*gastava sem pensar, fez roupas de bom alfaiate, comprou dois bonés festivos, um cinza, um bege, e novo sobretudo que o fim de agosto estava duro.*” (p. 20).

Entretanto, há uma novidade temática decisiva para a mudança de enfoque das personagens nesse segundo “universo ficcional” da narrativa, que poderia colocar nossa análise centrada na gratuidade e indeterminação objetiva em cheque: a miséria, que não admite indeterminação, que pesa como dado proeminente e irrevogável. O próprio Battleship se assustará com sua evidência : “*Pela primeira vez na vida teve a noção, noção muito longínqua, de que era um desgraçado também.*” (p. 23) Os hábitos das três (das duas meninas, Balança e Trombeta, e da “mulatona”), passam, então, a ser descritos carregando-se nas tintas da monotonia de seus afazeres domésticos, do embrutecimento inconsciente, da mediocridade das ambições : elas, na sua imundície, parecem ser “*piores que irracionais*”; a “mulatona” vive voltada às necessidades presentes, na “*exclusiva precisão do momento*”, numa “*espécie de abandono do passado*” (citações p. 27); “*Uma lata de restos de almoço lhe interessava mais (a Trombeta) que oito milréis de alimentos por cozinhar ou panos pra costurar*” (p. 28).

Ora, mas é justamente esse obstáculo intransponível trazido pela miséria, essa barreira que não admite desvios “inusitados” que aumentará ainda mais, pelo próprio impasse em que a miséria o acaba colocando, o grau de “*sutileza*”, a intensidade dessa “*sutileza extraordinária*” ligada às descobertas profundas que cada um dos três personagens fará (Balança, Trombeta e Battleship).

Melhor dizendo: a miséria não somente entra como dado novo e estranho àquela lógica do “inusitado” e do “gratuito” que vínhamos estudando, mas também e sobretudo redimensiona essa mesma lógica, que não era outra coisa senão o meio mais eficaz, pela fluidez das intenções, pela indeterminação “engraçada” das motivações, pela gratuidade, de elaboração dessa “*sutileza extraordinária*” do “*descobrimento da alma*”, dando-lhe, pela sua própria evidência, um novo contorno que só enriquecerá os conteúdos das “descobertas” e das “sutilezas”, para cuja expressão a indeterminação e o inusitado, que estão presentes por novas vias, são componentes essenciais :

Miséria + “*Descobrimento*” e “*Sutilezas Extraordinárias*”: Tendo encontrado o casebre das menininhas à beira do riacho, Battleship “*estava mesmo decidido a não sabia mais o que, de rumos tão impossíveis que tomava a aventura da parada*” (p. 26). “*No bonde o moço ia completamente transformado, participando de tudo.*” (p. 30) – “*era a primeira consciência de falta que lhe pou-sava no espírito*” (p. 31).

E mesmo a decisão obstinada de limpá-las, embora levada a cabo com firmeza e determinação por ele (e por elas), uma vez que está ligada ao “*descobrimento da alma*”, deixa de se realizar em simples ato racional de intervenção objetiva (e muito bem motivada) no real : “*Os três estavam longe, em que mundos não sabiam, por demais deslumbrados.*” (p. 38).

Corpo: retomando o que sugeri no final da terceira parte : não podia terminar de outra forma o “primeiro universo ficcional” – o círculo de transgressões-desânimo-transgressões-desânimo acaba desembocando num clima de desilusão, velada pela presença do narrador brincalhão. Já no “segundo universo ficcional”, com um certo apagamento da presença daquele último e com a entrada em cena da miséria, o que se esperava é realmente um maior “peso” dos dados mais imediatos da vida das personagens (fome, roubo, sujeira, diferenças sociais, etc), mas, aonde se esperaria desilusão, justamente talvez por não se usar de subterfúgios nem se fazer piada com a realidade, por encará-la na sua expressão mais crua e repugnante, é que vai se dar realmente o “*descobrimento da alma*”. O corpo, que pelas estripulias sucessivas aca-

bava trazendo cansaço e tédio pelos seus próprios limites, aqui, quando o contato se dá não mais no nível meramente sexual, é que vai encarnar o peso maior de revelações possíveis. No “primeiro universo”, os personagens, procurando sempre o novo, caem sempre no mesmo, na monotonia parada de seus destinos. No “segundo Universo”, pelo contrário, sem procurar nada, eles se encontram.

Se pudéssemos concluir, retomando e unindo as duas partes da análise, os dois “universos ficcionais”, e sem que com isso estivéssemos dando maior relevo ao momento final da escritura e nem que estivéssemos sugerindo que há sempre um caminho que conduz à maior elaboração das primeiras etapas ao texto publicado (o número de mudanças e de abandonos ao longo desse caminho são suficientes para nos alertar que outra coisa se passa), talvez pudéssemos dizer que : aquele narrador “brincalhão”, pretensamente “descompromissado”, que conduz a narrativa com certo tom coloquial e “esvazia” as ações e decisões dos seus personagens das motivações esperadas, preenchendo-as de indeterminação e gratuidade, conseguindo, assim, aumentar o índice da “sutileza extraordinária” da sua narrativa, sobrevive em migalhas no “segundo universo ficcional” (principalmente pela retomada dos traços de gratuidade e de falta de objetividade), quando a miséria assume proeminência onde até então era só indeterminação, gratuidade, aventura, etc. Mesmo assim, o papel que ela desempenha no enredo parece ser o de redimensionar o sentido do “descobrimento da alma” : os elementos característicos do narrador “brincalhão”, que punham em jogo a dimensão da gratuidade e não determinação aparente para as ações/decisões das personagens, se diluem e será justamente esse dado novo, a miséria, que não admite indeterminação, gratuidade, inusitado (o que vale mesmo é o instinto agudo da praticidade mais imediata) aquele que conduzirá os personagens à indeterminação dos sentimentos, à novidade estarrecidora e deslumbrante do “descobrimento da alma”.

Pelos manuscritos, enfim, nós, leitores, ascendemos à “sutileza extraordinária” da linguagem e da criação artística.