

Nas impossíveis linhas da ficção: Carlos Gardel e a invenção de Aldyr G. Schlee*

Maria Eunice Moreira**

Resumo

A reunião de doze contos interligados pela presença de um mesmo personagem masculino, Carlos Escayola, revela um complexo mundo de segredos e mistério no qual as vidas de doze mulheres ajudam a construir uma singela hipótese sobre a verdadeira origem do famoso cantor de tango Carlos Gardel. Como a análise apresentada aqui mostra, porém, Gardel é nada mais que um mero pretexto para a narrativa, tão bem construída que é possível pensá-la como um romance, contado em fragmentos que se encaixam como peças de um quebra-cabeças. Cada peça tem espaços vazios que são preenchidos por informação dada em alguma outra peça, de modo que os limites nunca são claramente estabelecidos. Tudo isso é resultado da habilidade do autor, Aldyr Garcia Schlee, ele próprio um homem da fronteira, em juntar aquilo que parece impossível de coexistir e desafiar os limites do que é conhecido.

Palavras-chave

Aldyr Garcia Schlee; conto brasileiro contemporâneo; ficção sul-rio-grandense; fronteira; figuras femininas.

Abstract

The collection of twelve short stories intertwined by the presence of one same male character, Carlos Escayola, reveals an intricate world of secrets and mystery in which the lives of twelve women help to build up a simple hypothesis about the real origin of the famous tango singer Carlos Gardel. As the analysis presented here shows, however, Gardel himself is merely an excuse for the narrative, so well constructed that it is possible to think of it as one single novel, told in fragments which fit together like pieces of a puzzle. Each piece has blanks that are filled by the information given in some other piece, so that boundaries are never clearly established. All this is a result of the ability of the author, Aldyr Garcia Schlee, he himself a frontiers man, in bringing together what seems impossible to coexist, and defying the limits of what is given.

Keywords

Aldyr Garcia Schlee; contemporary Brazilian short story; fiction of Rio Grande do Sul; frontier; female characters.

* Conferência pronunciada no I Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, de 25 a 28 de outubro de 2011.

** Realizou Estágio Pós-doutoral na Fundação Biblioteca Nacional de Lisboa; é diretora da Faculdade de Letras da PUCRS e editora das revistas *Letras de Hoje* e *Navegações* - Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D.

*Não nos admiremos de encontrar e ultrapassar
na fronteira os limites do impossível.*
Aldyr Garcia Schlee

DESENHISTA E JORNALISTA PREMIADO NACIONALMENTE; professor universitário nas áreas de ciências humanas e literatura; ensaísta, tradutor e ficcionista, autor de seis livros de contos – *Contos de sempre, Linha divisória, Uma terra só, O dia em que o papa foi a Melo, Contos de futebol, Contos de verdades* – vencedor duas vezes da Bienal de Literatura Brasileira, promovido pela Nestlé do Brasil (1982 e 1984) e três vezes do Prêmio Açorianos de Literatura, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (1997, 1998 e 2001), assim é apresentado o autor rio-grandense Aldyr Garcia Schlee, em uma pequena nota inserida na última página de seu último livro de contos, *Os limites do impossível: contos gardelianos*, lançado ao final do ano de 2009. Depois dessa obra, Aldyr publicou, em 2011, o único romance que até hoje escreveu, *Don Fructos*, ficcionalizando o presidente uruguaio Fructuoso Rivera.

Misto de brasileiro e uruguaio, pois que nasceu em Jaguarão, cidade na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, Aldyr escreve em Português e pensa em Espanhol, vive em Pelotas, mas está com a cabeça quase sempre na Banda Oriental, que povoa sua fantasia desde a infância, passada nas margens do rio que separa os dois países. Já em seus primeiros livros, a divisão entre o lado de lá e o lado de cá é tema das narrativas, o que pode ser comprovado pelos títulos de seus livros, pelas epígrafes de que se vale para introduzi-los, mas, especialmente, pela ficcionalização de personagens que tanto podem pertencer ao universo platino ou ao brasileiro. Como diz o próprio autor: “Aqui há uma terra só, só há uma gente, seja do lado de cá, seja do lado de lá.” (SCHLEE, 1984, p. 6).

Os limites do impossível traz o subtítulo “Contos gardelianos”, em uma alusão ao famoso cantor de tangos, Carlos Gardel, cuja origem duvidosa – os uruguaios dizem ter ele nascido em Tacuarembó, os argentinos, por sua vez, reclamam para si sua naturalidade – e morte prematura transformaram-no num ídolo. Mesmo hoje, transcorridos mais de 75 anos de sua morte, a voz estridente do “cantante” de cabelos lisos e olhar sedutor é ouvida pelo mundo inteiro e o tango, que ele encarnou, tornou-se moda e saiu do *basfond* para se transformar em dança e ritmo apreciado nos quatro cantos da terra. *Os limites do impossível* não constitui, porém, a biografia de Gardel e nem se assenta na história do cantor de tangos mais famoso da América Latina. A obra de Schlee toma um pequeno nó – a obscura origem de Gardel – para trazer à luz os

mistérios e os segredos que envolvem a naturalidade do cantor. As histórias que narra vêm da boca de doze mulheres que, em diferentes circunstâncias, mantiveram relações com o aventureiro Carlos Escayola. A partir da ideia de que Carlos Gardel é fruto de incesto e de estupro, os contos “inventam” até o impossível como teria sido a origem de Gardel, figura de biografia obscura e misteriosa, construindo uma história de vida cujo texto se assemelha à letra de um tango pelo sentido trágico da vida que expressa.

Carlos Gardel morreu no dia 24 de junho de 1935, carbonizado, vítima de um misterioso acidente aéreo, ocorrido no aeroporto de Medellín, na Colômbia. Só um passageiro sobreviveu ao desastre: um tal Flynn, que vendo que o avião se precipitava sobre outro que estava na pista, abriu a porta do trimotor F-31 e atirou-se da aeronave, conseguindo escapar com vida. De Carlos Gardel, “sobrariam uns dois ou três mínimos objetos; algumas moedas de ouro; e, apenas chamuscado, o seu passaporte, com a indicação do nome do cantor e a seguinte anotação: Nacido en Tacuarembó, Uruguay”.

Os dados sobre as circunstâncias da morte de Gardel constam na “Observação inicial” que abre o volume de contos de Aldyr Schlee, introduzindo o leitor numa zona de incertezas, silêncios e interditos que caracterizam a aura das doze histórias que virão e que tratam de amor, ódio, sexo, vingança, violência, medo, onde o incesto e o interdito têm lugar. Outra particularidade aproxima as narrativas: todas elas são intituladas por nomes de mulheres – Clara, Felícia, Juana, Cisa, Blanca, Rosaura, La Niña, Manuela, Mulata-Flor, Constantina, Berta e La Madorell. De diferentes idades, raças, nacionalidades, classes sociais e profissões, vivendo em tempos distintos, sem que algumas delas nem sequer tivessem se conhecido, todas, porém, estiveram ligadas a Carlos Escayola. Algumas o adoravam (Juana, Manuela, Rosaura, La Madorell), outras o odiavam (Clara, Narcisa e Blanca), outras enlouqueceram em função de suas atitudes (La Niña e Juana), outras o afetaram com suas pragas (Mulata-Flor). No elenco, encontram-se desde a esposa de um estancieiro, como Juana, suas duas filhas, Clara e Branca, os empregados da casa, como Felícia, Manuela e Narcisa, uma parteira, uma corista, uma administradora de um cabaré, até uma cantora de ópera, já decadente

O que é narrado, enfim, nos contos que constituem *Os limites do impossível?* Qual a relação dessas narrativas com a história de Carlos Gardel, o cantor de tangos, cujo nome adjetiva o livro de contos de Schlee – *Contos gardelianos?* A reconstrução das narrativas revela que, em um dia qualquer do século XIX, chegou à vila de San Fructuoso, antigo nome de Tacuarembó, no Uruguai, um forasteiro, Carlos Escayola,

que logo teve lugar à mesa do estancieiro Juan Batista (Tano, de apelido) e sua mulher Juana. Viviam com o casal duas filhas já em idade de casamento: Clara e Blanca, que poderiam ser as futuras pretendentes do forasteiro. Carlos, no entanto, envolve-se com Juana e da relação entre os dois nasce uma menina, cuja paternidade é atribuída a Tano. Carlos passa a viver em uma casa ao lado da família e logo em seguida uma porta entre as duas moradias é aberta, agora para celebrar o casamento de Carlos e a filha mais velha, Clara. Carlos e Clara têm duas filhas, mas Clara morre pouco tempo depois. Para se consolar, Carlos viaja, levando consigo a artista de circo Rosaura. Ao retornar da viagem, instala Rosaura na casa de veraneio que mandara construir em San Gregório, não muito longe de San Fructuoso, e volta para desposar Blanca, a irmã de Clara. Blanca tem com ele seis filhos (três mulheres e três homens) e, além dos seus, toma conta dos filhos da irmã e da sua irmã, que nascera da relação de seu atual marido com sua mãe Juana. Essa menina, Maria Lélia (ou La Niña), com treze anos, é deflorada pelo próprio pai, Carlos. Desconsolada e impossibilitada de contar a verdade, Blanca se suicida. La Niña tem o filho e é levada para a casa de Rosaura, a artista de circo, até que um dia a mulher foge sem dar maior explicação. O menino nascido e batizado com o nome de Jorge é criado por Manuela, outra jovem amante de Carlos, até a idade de três ou quatro anos. Com a morte de Blanca, Carlos casa-se com a própria filha, Maria Lelia, de papel passado e com ordem da Igreja, e com ela tem mais cinco filhos até La Niña morrer com trinta e cinco anos. Quando o menino tem dois ou três anos, é retirado dos cuidados de Manuela e entregue à corista francesa Marie Berthe Gardès, que tem a missão de desaparecer com a criança, recebendo para isso 3000 pesos e ajuda permanente. Berta dá ao menino o nome de Carlos e assume a maternidade dessa criança, filho incestuoso de Carlos Escayola e de sua filha (e depois mulher) Maria Lélia. Para terminar a história, viúvo mais uma vez, Carlos Escayola casa-se com a cantora de ópera La Madorell, que conhecera por intermédio do Presidente Máximo Santos, que um dia viera a San Fructuoso para batizar seu filho com La Niña. Por fim, Carlos morre aos 69 anos, entre seus filhos pequenos, sem fortuna e sem o charme de ter sido “o mais influente e rico habitante da vila, integrante da Junta Departamental, amigo do Ministro da Guerra general Máximo Santos, protegido do ditador Lorenzo Latorre” (SCHLEE, 2009, p. 133).

A história reconstituída por Schlee movimenta-se num espaço ficcional – a vila de San Fructuoso, antiga cidade de Tacuarembó – mas embora os episódios tenham

lugar preferencialmente nesse espaço, não há a recuperação física da antiga vila. A dominância da atmosfera de uma região fronteiriça é perceptível em todo o livro, marcada por determinados índices característicos desse Sul extremo e fronteiriço: a) da geografia, em que as estâncias ficam longe e perto uma das outras: a estância Santa Blanca ficava a umas duas léguas de San Fructuoso, no Valle Éden, em Tacuarembó (SCHLEE, 2009, p. 112); b) de costumes – “meu pai era um homem bom e bem-mandado, de estar sempre de acordo com tudo, que se chamava Bento (Benito) Moura e que o mataram de tiro – Deus o tenha! – ao apartar uma briga em jogo de osso” (SCHLEE, 2009, p. 112); c) de ordem lexical: “Minha mãe empeçou a trabalhar na estância...” e “logo em seguidita chegou também meu pai...” (SCHLEE, 2009, p. 112).

Do mesmo modo, o tempo narrativo também se enquadra nessa zona nebulosa, pois que passa do final do século XIX e chega aos primeiros anos do século XX. As poucas datas mencionadas pelo narrador permitem que o leitor reconheça o tempo em que se desenrolam a história dessa personagem, Carlos Escayola, que se alterna entre várias mulheres, exerce múltiplas ocupações e transita, literalmente, em viagens e deslocamentos ao sabor de seus interesses e de suas aventuras. Não é precisa a data em que Carlos Escayola chega a San Fructuoso, mas outros fatos de sua vida são marcadamente datados: em 1879, inaugura o cabaré; em 1886, torna-se coronel; em 1908 e 1909, está vivendo em Montevideú, na calle Yaro, 1142; em abril de 1915, falece, com 69 anos de idade, em sua residência, em Montevideo, pobre e cercado pelos filhos menores.

A memória de Blanca, porém, reconfigura temporalmente os fatos, em um misto de datas e de acontecimentos:

Blanca havia convivido com o cunhado e a irmã, com o pai e a mãe (e os dois irmãos menores), desde quando recém chegava a seus dezenove anos. Nessa casa vira nascer em 1870 a inesperada irmãzinha temporona – que haveria de ser sempre causa de muitas exageradas preocupações e de muitos incompreensíveis desvarios da mãe, suficientes para vagarosamente conduzirem aquela infeliz ao desatino e à insensatez, arrastando-a sem volta à demência e, por fim, à morte. Nesta casa haveria de acompanhar, ainda no mesmo ano, o nascimento de sua primeira sobrinha; já no ano seguinte, o da segunda: para logo em seguida, sem remédio ou reza, chorar a prematura morte da irmã. (SCHLEE, 2009, p. 70)

Há, portanto, certa “subversão da crença no real”, pois o jogo que se estabelece é exatamente o de que nada é explícito, mas tudo deve ser revelado ao leitor, ou, pelo menos, que através das histórias dessas mulheres, emerja um sentido. Todo o livro é construído pelas nuances das vozes femininas, pelas falas e pelos silêncios que elas

expressam, pela impossibilidade de comunicação entre elas e pelo paradoxo de que, mesmo sabendo dos fatos, elas não podem contar ou não podem se fazer ouvir.

Clara, a mulher que dá nome ao primeiro conto, é apaixonada pelo filho do leiteiro, com quem troca apenas uma palavra, todas as manhãs, quando ele vem entregar o tarro, na porta de sua casa: - Ola, diz ela; - Ola e buenas, diz ele. Felícia, a mucama, tudo sabe e tudo vê: “o pior é que eu vi, eu vi mesmo, eu juro que vi... eu já tinha visto antes!” (SCHLEE, 2009, p. 30), mas é desautorizada por sua mãe: “não quero saber, diz a mãe.” (SCHLEE, 2009, p. 29). Blanca procura o confessor para desabafar, mas sua palavra é duplamente resguardada pelo silêncio do religioso: impedido de revelar o que ouve, ele também não tem ouvidos para entender o inominável: “(Ela nunca chegou a dizer ao padre o que nunca se animaria a dizer para ninguém...)” (SCHLEE, 2009, p. 80). O processo de silenciamento de Blanca vai se acentuando e pode ser observado pelas sucessivas repetições da palavra “calada”. “Blanca estaria calada, olhando para baixo” (SCHLEE, 2009, p. 80); “Blanca continuaria calada.” (SCHLEE, 2009, p. 81); “Blanca permaneceria calada, calada, de olhos baixos”. (SCHLEE, 2009, p. 81). Assim ela ficou até o dia em que foi encontrada morta, “com um copo derramado no chão e uma carta dirigida a Don Benito Larraya” (SCHLEE, 2009, p. 82), seu confessor. Esse, porém, “em respeito à falecida, rasgou o papel ainda com o envelope que o continha” (SCHLEE, 2009, p. 82), guardando, para sempre, o segredo que ela não lhe confessara nunca.

Se Blanca silencia aos poucos, La Niña mantém o silêncio e o desconhecimento dos episódios que vivencia. Aqui também é perceptível como o narrador vai empregando recursos para expressar a mudez da personagem: “La Niña mantinha-se sempre em silêncio, como se não soubesse de nada” (SCHLEE, 2009, p. 106) e “morreu como se não soubesse que desde então seria forçada a manter-se calada” (SCHLEE, 2009, p. 107) e “ela nunca disse nada” (SCHLEE, 2009, p. 107), permanecendo muda desde aquele dia na casa do padrinho, em que lhe tiraram o filho recém-nascido e o entregaram em segredo vá se saber para quem”. (SCHLEE, 2009, p. 108).

O jogo do narrador é exímio: a obra vai se construindo pela palavra, mas pela palavra cerceada de cada mulher personagem. A ambigüidade desse jogo (contar e não contar) é reforçada por dois elementos: a impossibilidade de os fatos serem expostos por seus protagonistas e o interdito que cerca essas mesmas personagens: umas não contam porque não querem, outras porque não podem, outras porque lhes interessa guardar o

segredo. Felícia é impedida pela mãe; Blanca tenta o confessorário mas não se atreve a revelar o pecado; La Niña é emudecida; Rosaura não fala de seus amores com Escayola. O próprio narrador se intromete nessa alternância entre o falar/contar; o saber/não dizer; o poder dizer/não poder ou não querer falar, no conto “Manuela”:

A história da Manuela não seria uma história que servisse para um conto, se nós não deixássemos Manuela falar como ela não falaria se soubesse que estaria contando tudo, tudo o que podia contar mais o que estava impedida de contar – e mais, ainda, o que nunca se animaria a contar para ninguém. (SCHLEE, 2009, p. 111)

Conto a conto, desde o primeiro até o último, os recursos utilizados pelo narrador para não revelar a verdadeira história multiplicam-se, alternam-se e se tornam cada vez mais densos. A barreira da palavra para impedir a revelação vai sendo construída e tornando impossível qualquer fissura no relato: Berta, a francesa que afinal leva o menino para Buenos Aires, poderia ser a chave para a decifração do enigma. Contudo, seu relato é posto sob dúvida pela informação sobre sua origem (francesa), sua atividade (prostituta) e seu caráter. Berta é atrevida, descarada, indecente e arrogante: “seus movimentos eram invulgares e inusitados: seus gestos eram excitantes e perturbadores; sua voz era misteriosa e enigmática; seu olhar, coruscante e incendiário” (SCHLEE, 2009, p. 158), enfim, uma mulher que não poderia ser confiável pela vida que levava e pelas atitudes que manifestava. Ainda que ela quisesse falar ou alguém estivesse disposta a ouvi-la, “não sabemos se Berta chegou a saber” (SCHLEE, 2009, p. 173), porque Berta desapareceria, foi paga para desaparecer, “mandada embora para nunca mais, para onde não fosse lembrada e onde pudesse ser esquecida”. (SCHLEE, 2009, p. 172)

A desgraça da vida humana assemelha-se àquela cantada nas letras do tango e, nisso, a sonoridade do texto aproxima-se ao ritmo das “orillas” de Buenos Aires: as vozes das mulheres mimetizam as diversas ondulações das melodias portenhas. Cada uma narra a seu modo: em primeira pessoa, em terceira pessoa, na primeira pessoa do plural, como se fossem timbres de diversos cantantes a executar a mesma melodia. Em diferentes tonalidades, cantam amores impossíveis, paixões desenfreadas, traições, loucuras e maldições, que combinam com o tango e atingem o limite do impossível.

No entanto, o mistério e o escândalo que rondam essas mulheres precisam ser revelados e é nesse paradoxo ou nessa ambiguidade – ver e não ver, contar e não contar – que a obra transita. A revelação, porém, não se concretiza. Reacendem-se os mistérios e os enigmas em torno de Gardel, e sua história que parece ser finalmente ser revelada,

encobre-se novamente pelo artifício da ficção. Os discursos duvidosos de cada uma das mulheres dissimulam os indícios que poderiam levar ao esclarecimento da origem do cantor. Nada se torna verdadeiro ou comprovado, de modo que ao final da leitura cada leitor, a seu modo, construiu a história dessa figura mítica ou continua a duvidar de sua possível origem. O falseamento das vozes ou a exacerbação do campo da ficção, em que a invenção do narrador impede toda e qualquer relação com a verdade, torna crível o relato, mas impossibilita o conhecimento da “história oficial”. Inventar – essa é a função do narrador e a capacidade de Aldyr Garcia Schlee.

No jogo de estruturas tecidas, um conto se entretece com o outro conto, estabelecendo conexões entre as narrativas, tal como a porta de casa de Carlos Escayola abriu para a casa de Tano e Juana, iniciando a malha de escândalos, interditos e desregramentos que fizeram a vida desse homem que talvez tenha sido o pai do cantor Carlos Gardel. Nada é certo, mas tudo é possível. Nada foi assim, mas tudo poderia ter sido assim. Nada é real, pois tudo é ficção, mas a ficção pode ter dado vida ao real.

Como se não bastasse, o livro de Schlee expressa a ambiguidade ou a incerteza própria da ficção através de recursos de ordem gráfica e composicional. Os *limites do impossível* ou os contos gardelianos, para além da duplicidade de seu título, pode ser visto (e adquirido) em diferentes capas, em projeto gráfico do autor. Desenhista, Schlee inovou também ao apresentar duas propostas de capa, o que pode sugerir duas narrativas diferenciadas: em uma, há uma porta, uma aldrava e alguns pregos, em tons vermelhos; em outra, a maçaneta de uma antiga porta é predominante, e o tom amarelado, quase sépia, remete ao passado. A imagem conduz o leitor ao mundo da ficção e o mergulha na magia da ligação entre o presente e o passado.

Mas talvez o paradoxo maior do livro de Schlee encontre-se ao final da leitura (ou não se encontre): nada se leu de Carlos Gardel, pois esse, quando a narrativa termina, tem 3 ou 4 anos de idade. Outro paradoxo instaura-se com a leitura do livro: afinal, trata-se de um livro de contos ou de um grande e complexo romance? Cada conto mantém sua unidade, mas cada um a seu modo compõe outra unidade que se realiza no modo narrativo pela intromissão de um relato no outro e pela associação entre todos os relatos. A fronteira de que fala Schlee, e cuja epígrafe abriu o presente trabalho, também ela não é física (é mais um jogo do narrador) e remete às possibilidades da ficção, ou melhor, à impossibilidade de revelar o que não é possível, de dizer o indizível, de criar

até o limite extremo da imaginação o que só é possível, isso sim, pela mão hábil do ficcionista ou pela palavra astuta com que ele se exercita.

Mais do que letras de tango ou contos de ficção ou romance de contos, a escrita de Aldyr Garcia Schlee transforma-se numa grande e complexa narrativa que deveria ressoar mais longe, como a voz de Carlos Gardel, ainda hoje ouvida, muitos anos após a sua morte, ocorrida naquele fatídico dia de junho, no aeroporto de Medellín, na Colômbia!

Referências

SCHLEE, Aldyr Garcia. *Uma terra só*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

SCHLEE, Aldyr Garcia. *Os limites do impossível – contos gardelianos*. Porto Alegre: ARdoTEmpo, 2009.