

# AS MULHERES DE GARDEL – OS LIMITES DO IMPOSSÍVEL, DE ALDYR GARCIA SCHLEE

*Sempre haverá, nos corações sensatos, a dúvida da culpa.*  
(MARIA CARPI, *O perdão imperdoável*.)

## PRÓLOGO

Como se pode reconhecer o sujeito? Antes de tudo, eu diria, por suas marcas. Historicamente, a presença do homem no mundo nos é indicada por suas marcas. Pelo tipo de marca, podemos até apreender algumas de suas características. Contemporaneamente, uma herança privilegiada dessas marcas é sua assinatura. Quando assinamos um documento, isso vale por nossa presença, ali, sempre constante, e se o sujeito não sabe assinar seu nome, o cartório aceita que risque apenas uma cruz. O interessante é que mesmo a cruz sendo igual à de tantos outros, esse traço é tomado como sinal de autenticidade. Atentemos um momento para o óbvio: essa cruz é formada por um traço e outro que o borra. Com essa marca, o homem, desde os tempos primordiais, tem registrado a morte, seja a de um animal, a de um semelhante e mesmo a dos dias que passam. Daí Lacan poder definir o sujeito, também, como aquele que borra seus traços, aquele que apaga suas marcas.<sup>1</sup>

## OS LIMITES DO IMPOSSÍVEL

O livro *Os limites do impossível*, subtulado *Contos gardelianos*, de Aldyr Garcia Schlee, é arrebatador! Fosse eu um tenor, cantaria para vocês, a título de epígrafe, a conhecida ária de *O Guarani*: *Sento una forza indomita*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan. *De um Outro ao outro*. Trad. de Vera Ribeiro. Coleção *O Seminário*, Livro 16 [1968-69], aula de 14.05.1969. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

<sup>2</sup> *Sento una forza indomita  
che ognor mi tragge a te;  
ma non la posso esprimere,  
né ti so dir perché.*  
*So che un tuo detto, o vergine,  
un tuo sorriso, un guardo,  
come un acuto dardo,  
scende a ferirmi il cor...  
tutto il mio sangue ognor...*  
(Il Guarany, Atto primo, scena cinque)

A obra conta de uma quantidade de mulheres envolvidas com um mesmo homem, aliás, um grande conquistador. Elas estiveram às voltas do nascimento e do destino de ninguém menos do que Carlos Gardel. Embora seu foco esteja voltado a essas mulheres e, mais pontualmente, ao que elas não podem contar, ao que ficou apagado, o desenho de suas figuras recorta, como fundo, o perfil de um conquistador, um homem cuja história, tivesse Lorenzo da Ponte uma antevisão de futuro, ao escrever o libreto para a ópera *Don Juan* (1787), de Mozart, quando precisa fazer o recenseamento de suas conquistas, certamente as mil e três de Espanha, teria creditado mais uma centena ou, quem sabe, até outro milhar de conquistas, ao Uruguai.

Embora no livro tenhamos histórias independentes, depois da leitura ficamos uma impressão de conjunto, como se fosse um romance. Digamos: um gênero fronteiro. Temos uma dúzia de histórias e todas se interpenetram. Ao buscarmos por uma figura central, de unificação, não encontramos dentro do texto; a geometria que rege sua estrutura não é a convencional, euclidiana, antes a topologia de Moëbius, na qual direito e avesso são sempre um contínuo constante. Seu centro, tal como o ponto de fuga exigido para construir polígonos de várias faces, está fora da figura, e é desde aí que ele dá sentido às coisas. No caso, esse ex-centro é ocupado por Gardel, o artista que transformou o Tango, deu-lhe letra e o fez correr mundo, ultrapassando limites.

A história contada por Aldyr Garcia Schlee, inventando e criando sobre uma realidade verdadeira, é um desafio a todas as pedagogias, a todas as psicologias, a todas as éticas. Talvez só se salve o velho adágio da lógica clássica: *ex falso sequitur quod libet* – a partir de uma afirmação falsa, o que se segue pode ser tanto falso como verdadeiro.

A personagem que está sempre ali, recortada na fala das mulheres, lembra o primeiro verso da *Ballata* da sexta cena do segundo ato, ainda de *O Guarani*: *C'era una volta un príncipe*.<sup>3</sup> Como nos contos de fadas, casou-se com a filha mais velha de um gentil-homem. Mas esse é só um presumível começo, pois, à medida que a história vai tomando corpo, já

---

<sup>3</sup> Il Guarany, Atto secondo, scena sesta.

não encontramos fadas, antes, bruxas! No lugar da sorte benfazeja está o destino cruel.

Começamos, então, pelo princípio, com Clara, a mais velha de duas irmãs. Diferente de Terezinha de Jesus, Clara não tem o direito de escolher o terceiro, sendo obrigada a casar com a primeira escolha dos pais. É de lei que a primeira case primeiro; casou-se a contragosto, mas casou! Embora o príncipe fosse muito prendado, cantor, pianista, guitarrista, herói de guerra, conhecedor de gado e *encapotado* de dinheiro, ao conhecê-lo, o coração de Clara já estava comprometido com o filho do tambeiro, um rapaz de olhos claros, da cor da inocência do mel recém tirado. Os diálogos entre eles, havidos sempre na passagem matinal do tarro de leite, da mão de um para a mão de outro, de ida e de volta, tinham como únicas palavras, um simples *ola*, ainda que com diferentes entonações, na saudação de um e de outro, quando ela recebia o leite, e depois, na despedida, quando ele dizia *buenas*. E nada mais. Tinham menos contato que em um jogo de passa anel. Por quanto tempo foi isso, não se sabe exatamente. O que se sabe é que desde o dia em que Clara, obrigada pelos pais, comprometeu-se com o charmoso príncipe, aquele filho do tambeiro nunca mais apareceu. E aqueles olhos, da cor do mel recém tirado, que ela nunca podia ver direito porque ele os mantinha baixos, ou porque o tarro estava sempre entre eles, como a mãe que se intrometia, mantiveram sua luz nos olhos de Clara, fazendo-a sentir como se ele a visse, e isso até o final de seus últimos dias quando se foi desse mundo deixando duas filhas ainda pequenas.

Testemunha desse amor foi Felícia, a mucama da casa, mas uma testemunha, temos de dizer, que não merecia crédito nem da própria mãe. Verdade que, frente a essa afirmação, ficamos com uma pontinha de dúvida: a mãe de Felícia, a cozinheira da casa, ela não acredita mesmo na filha ou, por diplomacia, não quer nem saber? É uma dúvida! Agora, neste campo fronteiro entre o saber e a verdade - aliás, o campo do trabalho psicanalítico por excelência -, quem não fica com dúvidas? Heidegger, certa vez, apontou com precisão para a etimologia da palavra *verdade*. Ele chamou nossa atenção para a letra inicial de  $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ : trata-se de um *alfa* privativo. Isso implica que, para alguém ter a posse da verdade, só a

roubando! Sua legítima propriedade é impossível. E então podemos pensar que é dos limites desse impossível que estamos tratando. Na impossibilidade de conquistar fidedignamente a verdade, impera a dúvida, sempre insuportável. É assim que Felicia, tal uma nova Cassandra, o que descobre tem que contar, embora ninguém acredite nela. E não é que Felicia falasse de fogo só por ter visto uma fumacinha; ela acreditava ter visto fogo mesmo! Era ela que, antes de Clara, recebia o leite ainda no clarear do dia; foi Clara que quis fazer o serviço dela para poder estar mais perto do filho do tambeiro.

Enquanto Felicia faxina a casa, esfrega o chão, limpa os vidros, ela vê tudo. Como disse a Prof.<sup>a</sup> Regina Ungaretti, em uma breve, mas proveitosa conversa: *Felicia é os olhos da casa*. Ela vê as mulheres da casa, todas elas, desde a irmã mais moça de Clara, que se chama Bianca, à mãe das mocinhas, Dona Juana, e, sem se excluir, vê todas envolvidas com o patrãozinho Don Carlos. Não seria de estranhar que Felicia, por ciúmes, fosse um pouco maldosa em seus relatos. Afinal, ela estava junto dele há muito mais tempo do que todas as outras. Quando ele chegou a San Fructuoso, ela e a mãe praticamente vieram junto. O elo era a irmã dele, viúva do General Brasileiro Antônio de Souza Netto, de quem haviam sido escravas.

Mencionado assim, *no más*, escancara-se ante nós toda uma questão de fronteiras. Antônio de Souza Netto, gaúcho de Rio Grande, foi, junto de Bento Gonçalves, o grande herói da Revolução Farroupilha. Nós, quando lemos Homero, a propósito, sempre muito impressionados com a bravura dos soldados gregos, talvez mais com a de Aquiles e a de Ulisses, que lutaram contra Troia por aguerridos dez anos, em geral não lembramos que muitos gaúchos passaram também a mesma quantidade de anos, de 1835 a 1845, de espada em punho. Souza Netto foi um desses, sempre à frente de seus valentes, desde a Proclamação da República Rio-Grandense até a paz em Poncho Verde. Passados os dez anos de luta, enquanto Ulisses passa outros dez curtindo o *dolce far niente*, nos braços de Calipso, quando nossas fronteiras foram ameaçadas por Rosas, em 1851, Netto está à frente de nossas defesas, e depois, quando se trata de ir para cima

do Paraguai, certo ou errado, lá está Netto mais uma vez ponteando seus bravos e facilitando a vitória final de Duque de Caxias.

A fresta histórica aberta pelo nome desse grande brasileiro mostra que o avanço sobre os limites do impossível pode ser sangrento, e, também, ajuda-nos a melhor conhecer a figura de Don Carlos. Pois quando Antônio de Souza Netto se foi para a Guerra do Paraguai, tal como fizeram outros comandantes com seus filhos, ele, que não tinha filhos homens, levou seu jovem cunhado, então por volta dos vinte anos. Levou-o para aprender as artes da guerra. Estiveram juntos por cerca de dois anos, lutando lado a lado, um ensinando, o outro aprendendo as táticas, as formações, a importância dos flancos, as tropas de choque, as diferentes armas, o respeito pelo inimigo. E foi assim, até o dia 24 de maio de 1866, quando, na Batalha de Tuiuti, o General levou um balaço e teve de ser levado às pressas para um hospital do lado argentino, em Corrientes. E aí, por um motivo ou por outro, por gravidade ou por descaso, um mês e uns dias depois, Antônio de Souza Netto morreu.

Pois eu acredito que, neste entrementes, um dos assuntos dos dois, na hora do mate, digamos, eram os planos para encaminhar a vida do jovem. Netto já passava dos sessenta anos; com a vida sempre por um risco, era preciso preparar seu sucessor no arrimo da família. Tinha casado tardiamente e Deus só lhe dera duas filhas mulheres, a mais velha naqueles dias com apenas seis anos. E, depois de ferido, sabia que já não poderia repontar o gado, como era de seu gosto. Começava-se a ouvir notícias de que haviam encontrado ouro em Taquarembó, no Uruguai, não muito longe das fazendas do General Netto. E foi a partir dessa informação, eu imagino, que os dois parentes, quase como pai e filho, começaram a armar um plano estratégico para o jovem fazer fortuna e garantir o bem estar da família. E o projeto para a conquista do ouro teria de ser executado com *mano militare*.

E foi assim que Carlos Escayola Medina chegou a San Fructuoso, situado quase no centro da província de Taquarembó, pronto para dar início ao romance de Aldyr Garcia Schlee.

Deter-me-ei agora em seus dois primeiros contos, ou capítulos, se tomarmos o conjunto como um romance. Quero considerá-los como se fossem suas primeiras frases, estas que no jornal chamam de *lied*. São as líderes do texto; vão à frente dizendo tudo que temos de saber para gostarmos, para nos ligarmos e, também podermos acompanhar a evolução do texto: *Tu vinhas trazer o leite todas as manhãs*, é sua primeira frase e nos apresenta uma figura bem fácil de imaginar. O aleitamento cotidiano está impregnado pela imagem materna: na paixão pelo tambeiro encontramos o que se chama de uma *formação de compromisso*: ao mesmo tempo em que, assim, se separa da mãe, porque busca um homem, também mantém a relação com ela por se tratar de alguém no desempenho da mesma função. Clara bem que gostaria de contar desse amor à mãe, mas é impossível! E aqui é importante lembrar também as palavras de Kierkegaard sobre o *um*: quando se examina uma quantidade, a qualidade vem determinada pelo primeiro. Aqui, essa qualidade aparece através de uma alegoria simples e belíssima: o encontro da patroinha com o tambeiro dá-se no umbral da casa. E esse enquadramento nunca foi ultrapassado. Depois disso, quase nem se nota a escassa fronteira de linguagem entre Clara e sua mãe: não se dizem nada! Apenas uma manda e a outra obedece. Fronteiras nítidas não implicam em não ultrapassagem, delimitam quem é quem. *Ola* e *buenas* são palavras importantes, mas constituem um vocabulário insuficiente para delimitar quem é quem, para avançar pelo limiar e franquear os limites do impossível, cujo instrumento é francamente discursivo.

No segundo conto, também, a estreita relação de filha e mãe logo se evidencia. Pode não ser amorosa, mas é indelével. Ambas as histórias apontam para a difícil separação da mãe pela filha. Dizem da dificuldade de compreensão entre as duas. Mas o interessante é que, ao falar de duas pessoas tão diferentes, com lugares sociais quase opostos, uma é a empregada, quase uma escrava, e a outra a patroinha, ambas têm dificuldades para contar o que lhes vai n'alma. E, depois, ainda se ressaltam suas qualidades: enquanto uma sonha, a outra, além de sonhar, também faz. E mais, além de ter esse *savoir faire* que valoriza o escravo, como demonstrou Hegel, Felicia ainda é bilíngue. Ela e a mãe, entre si, falam quimbundo; e falam com tanta graça que, aos poucos, muitas de

suas palavras foram se incorporando, primeiro, como língua fronteiriça, e compondo, depois, a língua oficial. *Caçula*, por exemplo, parece fazer parte do nosso português desde sempre, mas não, veio do quimbundo.

Porém, o importante aqui é isto: quando Felicia quer contar o que vê através das cento e cinquenta vidraças da casa, quando ela quer contar os horrores dos amores ilegais, emoldurados pelos reflexos das violetas, dos junquinhos e dos amores-perfeitos, refratados por sua própria imagem, sua mãe só se exclama, de modo a não entendermos o que ela, tonta pelo multicolorido daquele caleidoscópio, não quer saber.

Mas não nos deixemos enganar: quando a cozinheira exclama *N'gá*, o autor está registrando apenas sua abreviatura, como nós, quando queremos escrever *Senhora* e apenas grafamos *Sra*. *N'gá* é a abreviatura de *Ngana*, *Senhora* em quimbundo, e o prefixo *cua*, de *cuambelê*, pode conotar uma partícula negativa. A mãe, uma mulher com mais experiência de vida, não quer saber daqueles amores proibidos que a filha, como uma artista pós-moderna, desde os vidros multifacetados, lhe conta. E, ao responder com um simples *ocaia*, é como se enunciasse um anglicismo: O.K. Como contraponto, porém, lá se vai ela para o seu minúsculo quartinho, nos fundos, onde o pequeno caco de espelho não lhe deixa ver-se de corpo inteiro. Desnuda sobre a cama, excitada, ela só pode ver-se espedaçada, como se ora fosse um ombro, ora o entrepernas, ora o bico dos seios. E termina o conto com a sabedoria dos *Poemas negros*, de Jorge de Lima: os pedaços do corpo refletidos levam-na a pensar no patrão, *este bicho que não tem barriga, nem bofes, que não é jimbo, nem muçum, que não quer mungunzá, nem caruru, esse bicho que só quer te comer*, enquanto ela, *farreando, vai tocando seu ganzá*.

Assim como Jorge de Lima, outros também deram voz a essas linguagens particulares. Em João Guimarães Rosa, por exemplo, quando se vale da linguagem do boiadeiro, é que ele quer falar do sertão, deste *Sertão* que cada um de nós carrega no peito, tal o mundo subterrâneo de Dostoiévski. E que dizer do *Chico Viola*, de Catulo da Paixão Cearense, quando o seu *Violeiro do Sertão* dedilha: *Ói: - sapo, quando pula, / não é só prú faceirice, / mas porém prú percisão*. E é verdade! Há saltos que se fazem necessários.

Com sua licença, farei um. Farei uma comparação que, de início, vai lhes parecer um tanto esdrúxula: não há aqui ninguém, eu quero crer, que não conheça o clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley. Pois o que ela nos diz, com enorme sucesso, é uma coisa muito simples. Ela nos ensina a dar vida a uma personagem! Não estarão de acordo que quando ela tenta colocar uma alma naquele *corps morcelé*, ela está enfrentando os limites do impossível? E consegue – não é mesmo? Com um pouco de química, um pouco de física, e um pouco de sorte, dirão alguns, Victor ganha vida! Algumas regras são fundamentais nesse mister.

Aldyr Garcia Schlee conhece bem essas regras. Vejam, por exemplo, a apropriadíssima anáfora empregada por Felícia. Ela segue uma forma empregada por Dante, quando, no XX<sup>o</sup> Canto do *Paraíso*, a *Águia mortal* quer descrever os espíritos dos seis reis que a integram. Ele repete seis vezes, no início de cada estrofe, a partir da décima quarta, a expressão *ora conosco*; a primeira é para dizer da presença de David. Assim Felicia, quando quer descrever para a mãe, de forma insistente, de uma forma que ela não possa desacreditar, o quadro dos amores impossíveis da casa, ela usa três vezes a expressão *sabes que*, praticamente uma tradução do dantesco *ora conosco*; primeiro para falar de Clara, depois de Blanca, a mais moça das duas irmãs, e ainda uma terceira vez para falar de Juana, a mãe delas.

Aqui, estou usando o nome de Felicia a torto e mocho, mas Aldyr, não deixemos de notar, chama-a sempre de *mucama*, essa expressão do quimbundo para designar a escrava que é amante do patrão; é só no finalzinho do conto que a cozinheira, sua mãe, aos gritos, proferirá seu nome próprio. É para avisá-la de que o Patrão a quer. E desconfio de que o autor cria a cena também para que ouçamos, como quem escuta uma música de fundo, sua homenagem a Flaubert. Felicia, escrito sem nenhum acento, bem pode ser uma alusão a *Felicité*, a devotada empregada da Sra. Aubain, no conto *Um coração simples*, considerado por muitos como a obra prima de nosso imortal mestre. E, por falar em homenagens, ousaria dizer que os nomes das irmãs Clara e Blanca conformam uma lembrança de Catarina e Bianca, em *A megera domada*, de Shakespeare.



A terceira história chama-se *Juana*, como poderia chamar-se de *Ascensão e queda de um amor*. Seu texto pode ser lido como um conjunto de quatro cartas, dirigidas para Carlos, seu genro e também seu amante. Poderiam ser, do mesmo modo, quatro páginas de um diário, mas digamos que sejam quatro cartas. Não sabemos se chegaram ou não a seu destino, porém isso não importa; as cartas de Maria Alcoforado também não alcançaram seu amante, nem por isso são menos importantes. Na primeira epístola Juana fala, com certo enlevo, de seu primeiro encontro amoroso, feroso, em que ela, em meio ao ódio ciumento pela filha, a quem ela mesma obrigara a casar-se com o amante, para tê-lo mais perto de si, engravidou! Na segunda, quando já se passaram quatro anos, desde que o conheceu, conta de seu desconforto enquanto espera por ele, no mesmo tempo em que ele fuma, distraído, olhando pela janela, com a cabeça Deus sabe onde, e ela grávida de um filho que deverá nascer ainda antes do filho que sua própria filha está esperando, também dele. Na terceira carta ela relembra a imagem desse homem galante, guapo, de traje completo e olhar atrevido. Mas, agora, só resta a nostalgia, por sabê-lo com outra, a gravidez e a loucura começando a dominar seu espírito. Na última, recrimina-se da impossibilidade de compartilhar o filho com ele, a impossibilidade de contar ao mundo que aquela filha linda, a mais linda de todas as suas filhas, ela a tivera com ele. Era impossível! Não por ela, que já não se importava com mais nada. Era impossível por ele, pelos negócios dele, pela posição política dele. E se a filha não pode ser dele, é também como se não fosse dela.

*Cisa*, apócope de *Narcisa*, é o relato de uma paixão. *Cisa* é uma mulher para dentro. Só ouve e não fala. E não que seja muda! Ela é a confidente da patroa, sua dama de companhia; para Juana ela é tudo o que Juana não tinha. E o que ela gostaria, mesmo, era de ser tudo tudo para Juana. O marido da patroa não conta, pois Juana não se importa com ele, seu casamento não passa de um bom arranjo. Mas quando Carlos vem ser seu vizinho, casa com sua filha e abre uma porta para dentro de sua casa, direto para seu quarto e sua cama, *Cisa* quase morre de ciúmes. Vê que a coisa está mal, que nada vai dar certo, mas não tem como dizer. *Cisa*, acostumada a lavar e perfumar as costas de Juana, suas pernas, seus peitos, sabia que nenhum homem a teria com o carinho que lhe dedicava,

pelo menos reconfortava-se com essa ideia. Naquele dia em que Juana, grávida, pediu-lhe para fomentar sua barriga, e que abriu o vestido, levando a mão de Cisa por baixo, enquanto Cisa ia palmeando suas coxas na direção pretendida, Juana, apertando as pernas, e sorrindo, disse: - *não!* Era só para fomentar-lhe a barriga. Naquele dia, Cisa soube que, além daquele limite, era impossível. Incapaz de falar, de dizer o que via e o que sentia, à Cisa só restava lembrar-se do corpo nu de Juana, no banho, quando lhe ensaboava as costas, ou estendida na cama, enquanto lhe perfumava os seios.

*Blanca.* Blanca era diferente e era igual à irmã. Diferente porque era bonita, bem feita de corpo, e igual porque também era muda! Quando a irmã morreu, com apenas vinte e quatro anos de idade, ela, com vinte e dois, passou a cuidar das duas sobrinhas e também de uma irmãzinha *temporona* porque sua mãe já não tinha condições, completamente desatinada. Ela, que desde antes do casamento da irmã já dividia com a mãe as atenções do cunhado, teve de cuidar dos filhos dele, porque a irmãzinha, praticamente da mesma idade da sobrinha mais velha, suspeitava-se que também fosse filha dele. Não tinha seu pai morrido de desgosto?! Ela ainda vestia luto quando Carlos, de volta de uma viagem para esquecer a viuvez, informa-a, sim, informa-a de que o padre já os esperava para o casamento. Pode? Pois, em 1883, treze anos depois do nascimento da irmãzinha, nasce-lhe o sexto filho de um casamento, no qual nunca se interessara em ser mais do que a cunhada e amante ocasional; o grosso de seu tempo dedicava às obras sociais da igreja e ao seu confessor. Mesmo no confessionário, protegida pelos sagrados votos de segredo, tão só o que Blanca podia dizer era um pedido de perdão pelos pensamentos pecaminosos de sua cabeça. Como nos conta Schlee, ela jamais chegaria a contar que dividia o mesmo homem com a mãe, que era tia da irmã e que esta, mal com treze anos já fora estuprada e engravidada pelo cunhado, quiçá também seu amante. Depois que terminaram as atividades na igreja, voltou-se para dentro de sua enorme casa, onde vagava pelos corredores, decorados sempre com as mesmas begônias, com as mesmas sombras, desmemoriada como as personagens dos passeios na Marienbad de Alain Resnais. As mesmas repetições, mas sem o mesmo charme, sempre amarga, até ser encontrada caída da cama,

um copo derramado perto do braço estendido, morta. Foi-se aos trinta e cinco anos, deixando uma carta que ninguém nunca leu. E nós nunca desta saberemos.

*Rosaura* divide com *La Niña* a metade dos doze capítulos do livro, antecidos de uma *Observação inicial* e sucedidos, como *coda*, por uma *Observação final*.

*Rosaura* é composta por dez partes. Vai do início de sua relação com Don Carlos ao seu final. Até parece aquela brincadeira infantil, lembrada por Kierkegaard, quando diz da qualidade do um: *um faz; dois fazem... nove fazem; des-fazem!* Assim a relação deles se fez e se desfez. Fez-se quando ela chegou a San Fructuoso, junto com o Circo Equestre dos Irmãos Lustre, que não se chamavam Lustre, e, sem permissão, foram se instalando na praça até que, questionados, ela, com seu discurso vivo e decidido, conquistou justamente dele, o *mandamais* da cidade, licença de permanência. Quanto tempo ficou aí o circo não sabemos; o que sabemos é que logo depois do show da primeira noite, ele, que justamente nesses dias organizava uma espécie de farândola para esquecer a morte da esposa, recém passada desta para melhor, meteu-a em uma caleça fechada e, acompanhados de uma trupe de mulheres, guitarreiros e cavalos, saíram pelos caminhos, os dois *fazendo o anormal e o repugnante*, sob pretexto de ela não engravidar. Lembra Mme. Bovary sacolejando estrada afora, na carruagem junto ao amante.

*Rosaura* é uma pessoa como nós. O que não sabemos dela, conta-nos Schlee em sua sabedoria, supera amplamente o que sabemos! O que ela sabia bem era da relação de Carlos com sua afilhada, com quem se metera *em ato próprio de cooperação* entre homem e mulher, iniciado por vontade da menina. Nisso ela diferia da opinião de Blanca que acreditava na teoria do estupro. Da própria menina, sempre calada, só sabemos que, depois de um tempo, enlouqueceu. Mas *Rosaura*, que a recebeu em casa, depois de *La Niña* ter o filho - e que o tiraram dela -, vendo sua faceirice passeando pela casa de veraneio seu corpo de mulher bem formada, desnuda, como dona, e conhecendo o gentil e sedutor que Carlos podia ser, quando queria, ela não podia acreditar fosse ele capaz de forçar mulher nenhuma; pelo contrário, bem sabia como todas ficavam

fascinadas por ele e, depois de conhecê-lo, como se hipnotizadas, só pensavam nele. Apesar de que a tivessem mandado para sua casa, para se esquecerem dela, de Maria Lelia, por estar louca e para que nunca mais *tugisse nem mugisse* em vida, Rosaura sabia: o que a família precisava esconder era a felicidade e a excitação da mocinha. E ao dar-se conta de que naquela casa, onde ela estava como dona, por determinação do próprio Carlos, era ela que estava sobrando, Rosaura largou tudo, até sua *petaca* de veludo verde, rendada com fios de ouro, e cheia de pepitas de ouro, ganhas cada uma delas como lembrança de cada instante de amor. Largou tudo e, como quem retoma seu discurso próprio, foi-se embora, sem dizer nada a ninguém, quem sabe em busca de um novo picadeiro.

Assim como *Rosaura* conclui a primeira metade do romance, *La Niña* inicia a outra meada.

A felicidade de *La Niña*, observada, por certo, com propriedade de conhecimento, por Rosaura, foi passageira. Como um fogo-fátuo, durou poucos instantes. Ainda casou com o padrinho, deu-lhe mais quatro filhos, mas terminou abandonada por todos e aos trinta e cinco anos também já estava morta. Dela, talvez o epicentro mais importante dessa história, emana o mais fechado mistério. Passava o tempo calada, indiferente às agruras das estações, descuidada com a saúde. Quando a descobriram, já morta, naquele 25 de julho em que toda a manhã estivera branca de geadas, e o sol, por mais que lhe chamassem os galos, não apareceu, encontraram-na vestida com poucas roupas, enrodilhada como um feto, certificada a morte – devido ao inchaço dos pés e dos tornozelos, eu suponho –, como *insuficiência mitral*; decerto um eufemismo para dizerem que tinha morrido do coração.

*Manoela*, o conto a seguir, é um refrigério em meio àquelas mulheres tristes, mal-amadas, submissas e sem voz. Manoela, ela mesma, é a narradora de sua história. Depois de um pequeno preâmbulo do narrador, é como se ela mesma tomasse as rédeas do seu pinga e saísse a trote, dizendo tudo em primeira pessoa. É uma testemunha do período em que Don Carlos estava no segundo casamento, com a segunda irmã. Quando o conheceu, ela já tinha quinze anos, embora os pais a apresentassem como se tivesse apenas nove. Isso aconteceu quando sua família veio trabalhar

na Fazenda Santa Blanca. Se não era a pedagogia mais adequada, temos de reconhecer um cuidado: movidos pela preocupação de preservar a virgindade da mocinha, não queriam que ela se aproximasse do patrão, cuja fama de não deixar passar nada era bem conhecida. Tudo em vão! As premissas só serviram para excitar a imaginação de Manuela. E, quando foram apresentados, a mãe dizendo de seus nove anos e ele, depois de tocar o ombro da donzela, como se faz com um jovem que está se tornando mocinho, ao retirar a mão, como que por descuido, deixa-a cair e roça-lhe o bico do seio. Pronto! Nascia aí um amor para sempre. Nem precisavam falar e ela sabia quando e onde esperá-lo no mato. E ele quando e onde encontrá-la, no mato. Mas não deixemos de registrar: Manoela só nos conta o que nos conta, por não saber que nos conta; dependesse dela, nunca se animaria a contar a ninguém. Afinal, *os mais proclamados segredos dele constituíam suas mais secretas recordações*. Quando ele trouxe La Niña para a Fazenda Santa Blanca, com a barriga já grande, cuidou dela como se sua filha fosse, dando-lhe banho, dormindo com ela por todo o tempo faltante para dar à luz aquele machito de quase dois palmos e cara redonda. E quando pensava que o menino ficaria com ela, quando já tinha quase quatro anos e lhe queria como a um filho, veio uma corista francesa, a mando dele, e levou-o para Buenos Aires. Em todo esse tempo que estiveram juntas, até La Niña ser enviada para a casa de veraneio, aos cuidados de Rosaura, embora estranhasse, ela jamais respondeu a nenhuma pergunta sobre sua situação, nem mesmo para dizer se sabia, ou não, de seu estado de gravidez.

Embora o seu Coronel nunca tivesse lhe contado, Manoela soube que a segunda esposa dele tirara a própria vida, no final de 1886, e que, logo depois ele se casara com a própria filha, a mesma La Niña que ela ajudara esconder nos momentos do parto do filho renegado; soube também que tiveram gêmeos, primeiro, e depois mais dois filhos. Mesmo assim, com tudo isso, Manoela nunca se arrependeu e nunca se sentiu desonrada. Pelo contrário, sempre se sentiu orgulhosa dele e o amor que se dedicaram durou e bastou-lhe por toda a vida!

*Mulata Flor* dá início ao último terço do livro e diria que se diferencia inteiramente dos outros capítulos pela presença constante do narrador. A

personagem propriamente dita, a Mulata Flor, aqui ela é inteiramente falada. O curto diálogo em que participa é o de uma história contada, e logo se vê que não é ela mesma que está ali. E isso é bem diferente de outras personagens cuja presença nós sentimos diretamente.

O narrador do livro, uma figura que, em geral, vê os acontecimentos de fora, do alto; aqui, ele entra em cena para dizer de um certo mal-estar. Junto com outros cinco viajantes, ele está acomodado, melhor, ele está mal acomodado em uma diligência, indo de Durazno, no centro do Uruguai, para o norte, em direção a Taquarembó, e não sabe onde meter as pernas. Não sabe onde meter as pernas? Em uma diligência? Pois assim como o narrador se meteu nessa viagem em diligência, como se fosse o próprio Gonzalo Abela, prestigiado relator de cenas parecidas, possivelmente para melhor conhecer o trajeto percorrido pela Mulata Flor, ao trazer, de Montevideú, todos os itens necessários para a construção do bordel de Don Carlos, em San Fructuoso, também eu me meti em diligências para conhecer uma diligência uruguaia. Havia visto a foto parcial de uma, transformada em monumento em um parque da capital uruguaia, e lá fui eu, ao Prado, conhecer o *Monumento à Diligência*. É uma obra magnífica de José Belloni e, apesar de tirada por apenas cinco cavalos, e não nove, como na nossa história, sua posição mostra-a emergindo d'água, com se estivesse saindo da travessia do Zapucay. E o traço que a diferencia das conhecidas diligências dos faroestes americanos é a posição da porta de entrada. Nas uruguaias, entra-se por trás e, colocados os bancos lateralmente, a posição das pernas pode mesmo ficar difícil. Mas o que é que isso interessa? – poderiam perguntar. E lhes respondo: - Interessa muito. Serve, como uma luva, de metáfora para falar das dificuldades sofridas pelo narrador. Não por acaso são doze as pernas dos viajantes, em igual número aos contos do livro. Para descrever esta história a posição do narrador não é fácil; a dificuldade consiste precisamente em encontrar a melhor posição para se enfiar por entre as outras personagens. E uma das outras é um comerciante que nos ensina a importância e o método para uma melhor leitura: ler um pouco e depois dar asas à imaginação! Lembro-me da definição da Prof.<sup>a</sup> Hilda Simões Lopes para um bom livro: é aquele que, depois de lermos um pouco, nós o descansamos sobre a barriga e

começamos a sonhar. Como veem, o método não é só para ler em coches trepidantes. *Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume; ela criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora* - disse Baudelaire no seu *Escritos sobre arte*, e, para arrematar suas ideias, o poeta maldito enunciou esta importante assertiva lembrada certa vez pela Prof.<sup>a</sup> Maria do Carmo Campos: *A imaginação é a rainha das faculdades*. A imaginação do leitor, vale dizer, do homem, é parte integrante da vida. Sem a imaginação, o dia a dia fica sem sentido, e temos de inventar qualquer coisa para seguir vivendo! E é assim que se começa a inventar a história dessa mulata, flor de linda, que se transformava no sonho de todos que a conheciam, inclusive do Coronel Don Carlos, que dizem tê-la-ia comprado para *regenciar* o elegantíssimo cabaré nominado, não sem ironia, de *La Rosada*! Mas possui-la, isso ele nunca conseguiu. E as consequências dessa negativa foram tão funestas que o narrador, para introduzi-las, precisa contar o que se passa às margens, digamos o que se passa às margens do riachuelo Zapucay, de onde não se move antes de contar até três. Um, porque encontraram um homem degolado, jogado ao lado da estrada; dois, porque naquele vau faiscava ouro; três, porque a degola persiste – e certamente foi escola de tipos como Adão Latorre, o negro uruguaio que, lutando ao lado dos maragatos contra os castilhistas que haviam trucidado sua família, dizem ter aplicado a gravata colorada (eufemismo para degola) a trezentos ximangos, em um só dia. Enquanto isso, o cabaré vai entrando em funcionamento, a mulata administrando o estabelecimento, em todos os seus quesitos, e inaugurando-o com festa de gala. E a dita vida fácil das mulheres contrapontando com a dura vida dos homens da vida, cuja vida não valia nada, conforme ao policial de ocasião. Bem diferente de hoje! No império do banditismo, como lei própria dos *fueros*, vigia a *lei da fuga* anulando a diferença entre o fugido e o foragido. Daí que a mulata, em uma das tantas versões, teria chegado a San Fructuoso fugida, para viver da prostituição, mas seguiu virgem, porque a fuga, parece que a verdadeira, por ela sofrida, foi quando, encantada por um homem, um índio varonil, deixou-se roubar de casa e seu pai, enciumado, sem querer saber de nenhum tereteté, passou-lhe fogo. Lembra a Cecília, de *O Guarani*, outra vez; e não a teve o índio, e não a teve mais ninguém.

Quando Don Carlos insistiu, rogou-lhe uma praga tão forte que o deixou impotente. E foi assim que a diligência entrou em San Fructuoso, em meio a uma nuvem de poeira, o maioral em pé por sobre o pescante, tocando sua corneta.

Em *Constantina*, o narrador como que descansa. Uma pequena introdução e, lá pelas tantas, uma curta explicação, e pronto. É só dar curso ao diálogo que a coisa anda por si. É como se fora um capítulo platônico, todo ele marcado pelo diálogo, quer dizer, essa coisa que um pensa e dois dizem. E, dos dois, um é Constantina, uma curandeira capaz de curar desde espinhela caída, praga, tormenta e etc., até mau olhado, tudo de vereda, só com reza forte e *jujos* santos, que é seu jeito de falar de fetiches e encantamentos; também atua como parteira e, se for preciso, até de *despenadeira*. Do outro personagem, só sabemos que é um intermediário a mando de Don Carlos, a quem ela trata como *m'hijo*. O cenário é a Fazenda Santa Blanca, onde Constantina veio para fazer o parto da criança, e quem a recebe, não a conhecendo, precisa identificá-la. Afinal, trata-se de algo a ser mantido em segredo e, nesses *affaires*, todo o cuidado é pouco! Constantina é uma mulher dura; melhor, é endurecida pela vida. Começa negando a força do adágio medieval de que *nomina sunt consequentia rerum*. Ela não era o nome com o qual lhe batizaram. Ceslestina, como queriam seus pais, é sinônimo de cafetina, uma mulher que facilita o encontro de mulheres com homens. Essa poderia ser a Mulata Flor, não ela, antes de tudo uma mulher constante, não tivesse nascido no Rio Grande do Sul. Seu nome devia soar como a proposta de nosso hino: *Mostremos valor, constância*. E a verdade é que, quando se precisava dela, não tinha nenhuma preguiça de sair da sua *Quiebrajugos* e atender onde fosse preciso. Mas houve um mal-entendido: queriam que ela viesse como parteira, mas oficiasse como despenadeira! E isso ela não fazia, não era essa a divisa do seu hino. Que despenava, ah! despenava mesmo, mas só quando não tinha mais jeito, quando o vivente estava sofrendo por demais e o caso já se apresentava sem solução e sem futuro. Então, só então, ela aliviava as penas do pobre, apressando-lhe a morte. Mas aqui não era o caso. Todos estavam saudáveis, mãe e bebê. E não tinha nada disso de pouca idade, de ser ainda menina; se podia parir, já era mãe, era mulher.



*Berta* conta a história de uma francesinha batizada em Toulouse, na França, onde nasceu, no dia 14 de junho de 1865, como Marie Berthe Gardés. Antes de chegar sozinha a Montevideú, soube-se que já havia estado na Venezuela, a *pequena Veneza* de Américo Vespúcio, na companhia da mãe. É um dado importante: Berta, assim como Felicia e Manuela, foram mulheres que tiveram mãe, uma mãe que se ocupava delas e de seu futuro, apontando-lhes a importância do trabalho! Como se vê, o cuidado dos pais, de um modo ou de outro, ajuda os filhos a participarem e usufruírem da vida. O contraponto com Juana e suas filhas é dramático, resultando em inexorável e trágica alienação. Se Berta entrou na história como passadeira, *planchadora*, como nosso autor a chama em sua linguagem de fronteira, hábil nos *almidonados*, o trabalho de goma para colarinhos, punhos e até dos peitinhos de algumas camisas, isso não a impediu de saber o que queria da vida. E, para obter o que queria, podia suportar muitas coisas, o que fazia sempre cantarolando, mas ser feita de boba, isso não! E esta, por fim, parecia ser uma atitude que despertava o gosto de Don Carlos, agora Coronel, por titulação recebida diretamente do Presidente da República, seu compadre, General Máximo Santos (1882-1886), que ele provavelmente ajudara a eleger. Como vimos, ao longo do romance, o Coronel - também conhecido entre os franceses que detinham o monopólio do ouro encontrado na região, como *le charmant Charles* -, gostava de mulheres assim. E, entre todas, talvez por ser a mais educada, escolheu Berta para levar seu filho renegado embora, para bem longe. Depois de ter passado três anos, quem sabe até um pouco mais, aos cuidados de Manoela, que o queria como um filho, o Jorge que ela possivelmente chamasse de Jorgito, Berta apareceu e, sem mais conversa, pegou a mochila já pronta e se foi, de mala e cuia, para Buenos Aires, onde mudou o nome do menino para Carlos, possivelmente como homenagem à lembrança de seu pai.

*La Madorell*. Ah! *La Madorell* é uma espécie de rondó. Fosse uma sonata, estaríamos no rondó, quando, ao final, se retoma e se repete os momentos principais da composição. Mas aqui, em lugar da sonata, o fundo é operístico. A sinfônica, que vinha afinando os instrumentos, tocando uma frase aqui, outra acolá, agora se mostra em todo o seu esplendor Quem empresta o tom é Carlos Gomes, com sua magistral *O*

*Guarani*, com libreto de Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville, baseado no romance homônimo de José de Alencar. Pilar Madorell é a última heroína de nosso romance. Valha a ironia: Pilar é uma soprano, porém, como todas as personagens pilares desse livro, ela passa seus principais momentos calada. Para manter seu lugar na Companhia operística que a trouxe da Europa, ela tem que suportar calada as investidas do maestro e dos tenores. E isso não para garantir o lugar da soprano principal. Este é de Mme. La Durand. O seu, é de suplente; o mais das vezes atua como figurante e, se canta, é como comprimária. E isso é só a abertura. Como se fosse a *Hora do Brasil*, esses acontecimentos se passam ainda em São Paulo, durante as apresentações da ópera no Teatro São José, até ela cansar de tudo e sair em busca de outra vida. Contudo, a primeira coisa que ela faz é comprar uma passagem para Montevideu, na 2ª Classe. Percebem? É como diz Flora Bervoix, na 10ª cena do segundo ato de *La Traviatta* (escrita sobre *A Dama das Camélias*): *La volpe lascia il pelo, no abandona il vizio*. Enquanto o objeto fantasmático não sofre um corte, o gozo do sintoma permanece. E, ao chegar a Montevideu, junto com o tenor Carlo Bulterini, gordo, calvo e amaricado, vão logo se alojar no baixo mundo uruguaio, por trás do Teatro Solís, não longe do Mercado. Por sorte, depois de uma *performance*, em um *bas fond*, é reconhecida e torna-se protegida de ninguém menos que o Presidente da República, reservada, contudo - de acordo ao seu fantasma -, apenas para encontros officiosos. Ele a aproxima dos músicos uruguaio e, de passagem, Schlee nos deixa saber que a Casa Quinta, do General Máximo Santos, ficava em um grande parque, próxima do arroio Miguelete. Ora, esse parque não é senão *El Prado*, e o mencionado arroio foi o primeiro endereço do *Monumento à Diligência*, trasladado depois ao local atual por questões viárias. E quando o General precisa ir a San Fructuoso para batizar um filho de Carlos Escayola, leva La Madorell junto, terminando por dá-la de presente a ele, como *recuerdo de bautismo*, quiçá. O interesse e a atração entre os dois foram mútuos e nunca, dá-nos a entender o autor, um casal se amou tão loucamente quanto eles. Montou casa para ela em Montevideu e aí ia quando podia. Construiu um teatro em San Fructuoso, réplica quase perfeita do *Trocadero*, de Paris, com os melhores materiais importados da Europa, o piso do melhor mármore de Carrara. Quando ela

esteve aí, para cantar a ópera de Verdi, seu papel, todavia, não foi o de *Aida*, como gostaria, apenas o de *Amneris*, a filha do Faraó. Don Carlos, cuja ânsia por novas conquistas já conhecemos, sempre deixa alguma em segundo plano. Com o Teatro, então, levando seu nome, sua paixão como que se especializou em típles (a forma espanhola para referir-se às sopranos), pois estava sempre indo ao teatro com La Madorell. Como ele bem sabia, a mulher nunca é só uma; não as encontrando múltiplas, multiplicava-as. Em julho de 1905, os dois vão assistir a *Danação de Fausto*, na versão de Hector Berlioz, no Teatro Solís. Na saída, um mensageiro o aborda com a funesta notícia: sua filha, sua afilhada e, finalmente, sua esposa, morrerá, em Taquarembó. O efeito, nele, e também em nós, é o aturdimento de um banho de silêncio. Das profundezas dos ouvidos emerge agora a cena XIX do 4º ato da ópera: *Hás! Hás! Satan. / Hás! Hás! Belphégor, / Hás! Hás! Méphisto...* É o *Pandaemonium* tomando conta de tudo. Deprimido, Carlos Escayola reza por sua alma, mas as palavras da última ópera insistem em seus ouvidos. É como se agora, na cena XV, da quarta parte, fosse a própria Maria Lelia, La Niña, na voz de Margarida, a lamentar:

De amor a ardente chama, consome meus lindos dias  
| *mes beaux jours,*

Ah! A paz de minh'alma / ela se foi *pour toujours!*  
*Je suis à ma fenêtre, / ou dehors, tout le jour,*  
É para vê-la aparecer, ou apressar seu retorno.  
| *ou hâter son retour.*<sup>4</sup>

Muito obrigado!

Luiz-Olyntho Telles da Silva  
www.tellesdasilva.com  
Novembro de 2015  
Abril/2016

---

<sup>4</sup> O libreto de *A danação de Fausto* foi escrito pelo próprio Berlioz, junto com Almiré Gondonnierre e Gérard de Nerval, conforme ao clássico de Goethe.