

4

O Tango como Voz Possível

É como se, há pouco, eu tivesse dito ou fosse dizer o interdito, alguma coisa que não se deveria dizer. Como se por um sintoma eu confessasse o inconfessável e, como se diz, eu tivesse querido morder minha língua. (Derrida, pp.16,17)

Movimento pendular que deixa rastros e inscreve a palavra em processo, num discurso que não cristaliza, a imagem de Derrida aponta uma economia da linguagem que, apesar do silêncio, se inscreve por sintoma. O “morder” a língua, ato posterior à confissão do impossível, seria um procedimento de fuga daquilo que é inevitável? O “eu” de Derrida diz sem querer e apesar de não dizer. Nesse sentido, a obra que examinamos agora propõe, em vez de morder a língua, soltá-la, mas com objetivo e resultado bastante similares à imagem de Derrida, no processo de desvendamento e encobrimento do discurso.

Lobo Antunes publica seu romance *A Morte de Carlos Gardel* em 1994 e, ao contrário do que o título anuncia, não é sobre a morte de Carlos Gardel, mas gira em torno da agonia e morte de Nuno, um jovem viciado em drogas, filho de Álvaro, aficionado por Carlos Gardel, indicando desde o título um deslocamento. O romance é dividido em cinco partes numeradas, introduzidas por títulos de tangos que demarcam determinado grupo de narrativas. As vozes nomeadas no romance são as das personagens que giram em torno de Álvaro, a família, isto é, ele mesmo, a irmã, Graça, a primeira mulher, Cláudia, o filho, Nuno, e a segunda mulher, Raquel. Essas personagens estão no centro do conflito e cada uma delas divide ou dança um tango com as outras personagens cujos nomes serão apresentados no corpo do texto que, ao mesmo tempo que as apresenta também as insere na narrativa que une todas as personagens. Essas narrativas pessoais são contornos elípticos pois detalham as origens ou as circunstâncias das personagens ao mesmo tempo em que estabelecem sua relação com a história de Álvaro, às vezes próxima, às vezes tênue. Elípticos também porque seguem em espirais levando as personagens pela reconstrução dos momentos passados a um espaço próximo do início, mas diferente pelo rastro que este discurso deixou, formando o mosaico discursivo das partes, com um excesso de detalhes que aparentemente não se encaixam na história principal. As vozes tangenciam o discurso dos outros num diálogo possível apenas em ausência: É o avô que fala do neto mas não se dirige a

ele, é Silvina, a empregada que fala da patroa, segunda esposa de Álvaro e que o caracteriza sem falar com ele. Como num quebra-cabeças, as vozes vão se sobrepondo, construindo um texto cuja multiplicidade não se dissolve num quadro compreensível. As peças não se encaixam completamente. Para entendê-lo, é necessário aceitar que falem algumas peças, e sobre outras, ou seja, a sua incompletude.

Neste capítulo, analisarei a multiplicidade de vozes dissonantes postas em tensão no romance, atuando lateralmente e encaixando-se precariamente umas às outras, em encontros que ocorrem apenas na falha inscrita na estrutura discursiva da obra.

A obra se estrutura em camadas que reverberam, representando o movimento em elipse que marca o ritmo da dança sugerida pelos títulos de tangos que introduzem as divisões do romance nas quais as personagens se encontram. A repetição de partes do texto indica essa aproximação com a dança. Quando as palavras se repetem, entretanto, não há uma mera reiteração do movimento, o que ocorre é uma tentativa de dar forma e sentido ao desconforto experimentado no encontro com o outro e consigo mesmo. Mas o tango termina quando a intercalação de vozes chega ao seu fim. No momento em que o que é dito não se repete mais – a música da palavra chega ao fim, o tempo do discurso - ou da palavra – se acaba e outra personagem reiniciará a narrativa, com interpolações que se deslocam e situam outras personagens. A memória revivida nos monólogos ilumina a história das personagens enquanto narradores e servem de contraponto às histórias inseridas transversalmente nessas ‘narrativas do eu’.

Apresentados em diálogo com a narrativa, cada título de tango serve como mote para a história das personagens do romance, pondo em questão o percurso discursivo de cada um deles. É a vida de Álvaro uma história de fracassos, casamentos acabados, filhos rejeitados, em “Por una cabeza”, a ideia de que ele quase venceu, e só por pouco, uma cabeça, é que não conseguiu. É a segura da relação de Graça e Cristiana, que parecem estar em compassos e registros diferentes, representada na “Milonga sentimental”; com “Lejana tierra mia”, é a história de Cláudia e seus deslocamentos, entre a Alemanha e Portugal e mesmo dentro de Lisboa. São a dor e o abandono sentidos por Nuno e cantados em “El dia que me quieras”. Finalmente, é a espera incompreensível de Raquel, que espera a volta de Álvaro e o filho numa gravidez de alto risco, pontuada por

“Melodia de Arrabal.” Em todos, há um convite e uma provocação: convite porque introduz um outro texto proporcionando uma leitura dupla; provocação porque questiona o diálogo proposto, denunciando a incongruência das vozes. Assim como as personagens falam sem ouvir resposta, os “eus poéticos” dos tangos também o fazem.

4.1. Os encontros da voz

Se considerarmos o romance a partir das categorias que Lukács (2000) discute o romance e aproveitarmos o conceito de busca, podemos transformá-lo em interrogação: imprescindível no diálogo, que só progride no jogo pergunta-resposta. Quando não há perguntas, ou quando as respostas não se transformam em novas perguntas, o diálogo não acontece. É assim em *A Morte de Carlos Gardel*: as personagens do romance não estabelecem diálogo. Quando ocorre é sempre na falha: as perguntas não pretendem diálogo, apenas confirmação, pois as falas não se combinam.

O romance tem divisões marcadas e simétricas: cinco partes com títulos e estas subdivididas em outras cinco partes. Os títulos de cada uma das partes funcionam como motes a serem desenvolvidos por meio dos enunciados recobertos por ele. O primeiro, “Por una cabeza”¹, anuncia as perdas. No trecho do tango reproduzido abaixo, os versos indicam as perdas sentidas, mas ainda não curadas.

Cuantos desengaños, por una cabeza,
yo jure mil veces no vuelvo a insistir
pero si un mirar me hiere al pasar,
su boca de fuego, otra vez, quiero besar.

As personagens desta primeira parte anunciam, no encontro de diversas temporalidades, reveladas por discursos que agregam, ainda que transversalmente, experiências de encontros diversos nos quais o encontro e/ou o diálogo com os outros acaba por não se estabelecer. o quanto de esperança ficou pelo caminho e, como cada personagem faz do discurso um espaço de encontro com os outros, ainda que apenas na memória. A sequência discursiva estabelece a alternância entre Álvaro, seu avô Joaquim, Álvaro, então Silvina, empregada de Raquel, a

¹ Carlos Gardel e Alfredo Le Pera. Todos os trechos de tangos citados foram retirados do site <http://www.todotango.com> Acesso em: 28/10/2013.

segunda esposa de Álvaro e finalizando Álvaro. O encadeamento discursivo é marcado por elementos textuais que determinam a alternância dos narradores, personagens inseridas no cotidiano de uma cidade cheia de contrastes. As questões históricas ou sociais atravessam de modo incidental as suas “histórias”.

A abertura do romance é narrada por Álvaro. Sua ida ao hospital para ver Nuno, o filho internado que está em coma, é preenchida por fragmentos da conversa dos paramédicos sobre futebol, a descrição das árvores e lembranças da infância e de outros momentos passados que acabam por formar o quadro no qual o presente da enunciação será apenas mais uma das instâncias temporais. Tentando escapar do inevitável encontro, a personagem se agarra ao que pode, para, de certa forma, adiar o confronto. Este mecanismo o faz recuar no tempo e leva-o ao momento em que Nuno, o filho, passou a existir em sua vida: o da negação. Álvaro nega a relação amorosa ao declarar à esposa nunca ter gostado dela, nega a paternidade no passado e no presente, tenta se ausentar como o pai e o avô se ausentaram: “Não quero ver os colchões do lado direito. Não quero ver. Não quero ver.” (Antunes, 1994, p.13) A repetição da frase enfatiza a impossibilidade da ausência. Assim como no passado os pijamas que vestia eram sempre grandes demais para ele, a experiência vivida parece ser um fardo pesado demais. O deslizamento do olhar na descrição da enfermaria, dos leitos, dos doentes e da enfermeira forma o percurso que o leva até o filho. Essa descrição espacial representa também o deslizamento do discurso: de objeto, o filho passa a interlocutor – aquele com quem se fala. Nos encontros com o filho – o do passado recuperado e o do momento, a fala possui os mesmos significantes, mas com significados sem correspondência. Álvaro diz: “ – Nada, dorme, nada”, à esposa que acorda assustada vinte e cinco anos antes, e ao filho em coma. É para o filho que não pode responder ou estabelecer diálogo que Álvaro se revela. Contar a história para o filho é contá-la para si mesmo. A fala da personagem confirma o signo da negação, embora o encontro aconteça, afinal. O perdão pensado indica o que não é capaz de dizer. A ele só resta negar o discurso. Diz ele:

-- Perdoa

como se alguém pudesse perdoar alguém, como se a vida não fosse a colecção de azedumes e ressentimentos que é, acabei por descer as escadas enxotando fiapos de nevoeiro e rolos de vapor como enxotei os balões de soro, as botijas de oxigénio e

os tubos de borracha quando o teu colchão e o outro colchão do lado direito da enfermaria deslizaram para mim, como enxotei a minha irmã e a senhora de bata que caminhavam comigo ao teu encontro, vi um pulso com o líquido de um frasco a entrar-lhe na veia, e ao aproximar-me escutei um choro de criança e uma voz ensonada a perguntar

-- O que foi, Álvaro? (Antunes, 1994, p.14)

O encontro é uma confusão entre a lacuna do passado e a do presente. Ambas não podem ser preenchidas. Ao “enxotar” impressões, seres e objetos, o personagem parece tentar se ausentar do presente e se desfamiliarizar da própria história. Ao pedido de perdão segue-se uma sequência que o desautoriza, já que não é possível perdoar. O desconforto experimentado pelo narrador não se resolve com a formação de uma nova família, nem com a morte do filho.

Entrecortado pelas falas do avô e de Silvina, a empregada, sua figura é delineada no texto. O “Álvaro” que depois fala com a irmã é simultaneamente o menino abandonado na casa do avô e o marido indiferente de Raquel. Neto de um avô que mesmo morto o configura e patrão de uma empregada cuja existência ignora.

Em sua última parte, seu diálogo com a irmã demonstra a multiplicidade dos planos no qual se dá a enunciação:

ao examinar-me na montra do *foyer*, por detrás da qual o arrumador me observava com espanto, e olhei os cartazes como se a minha irmã ali estivesse, calada, à minha espera, movida por aquele tropismo de girassol que a fazia surgir, do sibilar dos arbustos, em todos os locais em que eu estava. Mesmo hoje, apesar de ter crescido, ser médica, e morar com uma amiga em Carcavelos num apartamento sobre a praia e o mar, me sucede, se chego a casa primeiro que a Raquel, ter a certeza que uma criança me espreita, muito quieta, do limiar da sala. E mesmo hoje, de regresso do hospital, John Dillinger volta a tombar na tela, de modo que me aproximei do telefone para ligar à minha irmã, e expliquei, na tosse das faias altíssimas de outrora

— Uma injeção de potássio, mana, o veterinário garante que não dói, uma picadinha na veia e acabou-se, talvez tenhas uma seringa aí à mão

e ela, num tom que se franzia de surpresa

— Como?

e eu

— Fez isso ao cão do avô para lhe acabar com a doença, não comia, não podia mexer-se, o veterinário carregou-o num cesto para o consultório, encheu a seringa de potássio e eu julgo que nós

e ela como quando o som das plantas se interrompia a aguardar

o vento

— O cão, que história é essa do cão, tu julgas que o teu filho se compara a um cão?

e eu, sabendo que ela não compreendia mas argumentando mesmo assim (Antunes, 1994, p.44)

Álvaro rememora a irmã criança e a insere no presente, numa presença deslocada que o acompanha. A cena do filme medeia ficção e realidade, pois enquanto a cena se repete na TV, a rememoração revela diferentes planos discursivos dispostos. O pedido que faz a ela é o espelhamento dessa mediação: a criança que o acompanha é e não é a irmã médica que o ouve. Ele pede a injeção para acabar com o sofrimento dele e do filho, mas a escuta da irmã é a do absurdo da situação. Embora ele a entenda, continua argumentando, pois o que necessita é a escuta do e no outro.

O segundo tango, “Milonga sentimental²”, canta o amor que termina, que seca, e cujo único consolo possível é acreditar-se traído. Assim, o luto pela perda é vivido na memória:

Milonga pa' recordarte.
 Milonga sentimental.
 Otros se quejan llorando
 yo canto pa' no llorar.
 Tu amor se secó de golpe
 nunca dijiste por qué.
 Yo me consuelo pensando
 que fue traición de mujer.

O ritmo rápido e alegre da milonga inverte a ordem apresentada na primeira parte, pois a primeira voz é a sem nomeação. As vozes de Cristiana e Graça se alternam na elaboração das relações familiares e amorosas. A primeira rememora a infância e o pai, ao mesmo tempo que a reação da mãe por ter ido morar com uma mulher, enquanto o presente da enunciação é marcado pela lembrança das visitas de Nuno e dos furtos praticados por ele. Os planos que se interpõem sem separação configuram a voz possível elaborada na narrativa de Cristiana:

— Nem um tostão, menina, lá se foram mais cinco contos para a droga
 e no entanto ia jurar que nunca abandonara a sala, que ficara o tempo todo a ganhar raízes no sofá fitando-me num abandono nem amigável nem hostil, neutro, enquanto eu pedia
 — Deixem-me dormir com vocês (Antunes, 1994, p.89)

Cristiana desliza do passado recente no qual Nuno e Graça estão presentes e em sequência, revela seu medo de ficar só no pedido recuperado que faz aos pais.

² Sebastián Piana e Homero Manzi.

Por meio da rememoração, vai estabelecendo vínculos que não se sustentam diretamente, pois não há relação de causa e efeito, mas sobrevivem como eco, pois o índice do abandono e da solidão presentifica-se tanto na figura de Nuno como na própria história.

Graça, por outro lado, é a voz centralizadora que revê sua vida e suas escolhas. Entrecortando a voz de Cristiana, acompanha a agonia do sobrinho e acaba por romper com ela. Sempre numa marcação diferente uma da outra, não há encontro entre as duas., e a relação possessiva com o irmão tem, na crise que se estabelece com a agonia do sobrinho, um ápice destruidor. Quando sua fala multifacetada e tangencial converge para o enfrentamento já não é mais possível fugir. Diz ela:

— Um momento Álvaro cala-te
agora sou e estou aqui, agora já
não sou e fui-me embora, morrer é apenas este sono, esta ausência, esta espécie de
paz ou, sei lá, uma paz verdadeira, tornar-me objecto, coisa, pedra dura, e a
Cristiana esquecida do pé, a largar a colher com uma careta (Antunes, 1994, p.133)

Para Graça, a morte descrita não define o estado do sobrinho, mas o próprio. Quando nada mais importa, quando as certezas pelas quais se viveu durante tanto tempo não fazem mais sentido, o ser se esvazia. No abandono da própria subjetividade é capaz de se enxergar e aos outros também. Graça “vê” Cristiana no momento em que percebe a nulidade da existência, a indiferenciação entre a vida e a morte. Entretanto, não é em sua voz que a separação se dará, mas na voz de Cristiana. Mais uma vez, a enunciação marca o aspecto fugidivo da voz possível, que necessita ser recuperada pela memória do outro.

O terceiro, “Lejana tierra mia”³, fala da saudade e da distância por estar longe de sua terra natal. O retorno é visto como a felicidade, a alegria, mas também como ilusão:

Hoy lejos de mi tierra, viviendo una ansiedad,
una ansiedad que encierra, mi gran felicidad,
felicidad que espera, mi pobre corazón,
de que en mi tierra, me espera la alegría,
me espera la ilusión.

Na terceira parte, Cláudia, mãe de Nuno e ex-esposa de Álvaro, enfrenta a morte do filho e a separação, decidindo voltar para sua terra de origem, a Alemanha. As outras instâncias discursivas são Margarida, amiga de Cláudia, e

³ Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Inês, conhecida do bar, personagens femininas solitárias e que sofrem perdas semelhantes às dela. Em sua fala é a infância na Alemanha, a separação de Álvaro e a relação com Ricardo que se combinam. Seu percurso revela o passado sobrevivente na memória recuperada em sua fala.

Em sua primeira entrada, dá voz ao desconforto com a reação dos outros ao perceberem sua relação com Ricardo, mais jovem. Entretanto, desde o início a morte do filho paira como um signo esvaziado de sentido, pois apresentado numa sequência sem hierarquia:

Não foi só no enterro: era no cinema, no trabalho, no restaurante ... as pessoas olhavam para o Ricardo tentando ser naturais, tentando não mudar de expressão, e eu a saber que pensavam

- Podia ser mãe dele (Antunes, 1994, p.159)

Este incômodo soma-se a outros, como o da guerra na terra natal, a voz de Carlos Gardel ecoando tanto na Alemanha como em Portugal, a reação de Álvaro ao sabê-la grávida, a separação. Todos esses aspectos e outros mais fazem parte do quadro da memória de Cláudia que contorna a morte do filho, não escondendo-a, já que o enterro aparece na primeira linha, mas recobrimdo-a de incômodos.

Esse contorno da primeira parte termina com a rememoração do suicídio da vizinha na Alemanha. (Antunes, 1994, p.171) O encobrimento deixa de funcionar, porque a morte volta, ainda que lateralmente. Já sua segunda entrada gira em torno da memória da internação de Nuno e sua relação conflituosa com Graça.

A paisagem que ela tenta esquecer volta, como voltam as lembranças de Alemanha, embora ela tente se afastar tanto objetiva como imaginariamente com a negação do passado. Em seu movimento de fuga, Cláudia tenta abandonar o passado, desfazendo-se dos objetos concretos:

e quando troquei Benfica por Algés não trouxe bugigangas, nem lençóis, nem livros, para não trazer uma época defunta atrás de mim, olhava o rio pela janela e pensava Nunca morei na Travessa dos Arneiros, nunca morei em Benfica, gostava das casinhas cinzentas e pérola, dos jardinzitos cuidados, do gaze dos pombos, da tonalidade das oitos, Benfica, pelo contrário, era um amontoado de prédios, uma desordem que não cessava de crescer, automóveis ao acaso nos passeios, grumos de gente nas cervejarias, autocarros apinhados, policlinicas aprisionadas em andaimes, e a Graça para o irmão, estupefacta, a Graça, incrédula (Antunes, 1994, p.97)

A personagem se livra dos objetos, mas não da memória. E na terceira, Cláudia antes de voltar para a Alemanha em silêncio, abandonando o trabalho, a casa e Ricardo sem aviso, conta apenas a Álvaro que vai embora. Na tentativa de

recuperar algo que não se revela, é novamente a interpolação dos planos temporais que constrói a voz possível que não dá conta do incômodo, mas o configura no laço do discurso:

- E o teu trabalho?
e pusemos o berço no quarto
pequeno, pendurámos-lhe um sino de plástico que entoava uma canção inglesa, o
sótão encheu-se de fraldas e de roupa

- Hei de arranjar-me em Colónia,

descansa

(Antunes, 1994, p.226)

Enquanto Álvaro se ocupa em perguntar sobre a viagem, toda a relação entre eles vai brotando na voz interior que corre em conjunto ao encontro. Quando encontra Álvaro para se despedir, o passado não está lá da maneira como esperava – é um vazio, contudo, a viagem do presente junta-se ao nascimento de Nuno. Se no diálogo não há espaço para Nuno, na voz de Cláudia ele se presentifica, assim como sua relação com Álvaro.

A quarta parte, introduzida pelo tango, “El día que me quieras”⁴, afirma a necessidade do desejo do outro para que não haja sofrimento. Nuno divide este tango com o amante ocasional da mãe e Ricardo, com quem Cláudia viverá até a morte de Nuno. A dor não existirá desde que o que canta seja desejado por seu interlocutor:

El día que me quieras
endulzará sus cuerdas
el pájaro cantor,
florecerá la vida,
no existirá el dolor...

Nuno, preso à cama do hospital, rememora a infância, a relação com o pai e a mãe e divide o “tango” com os amantes da mãe, Helder e Ricardo. Assim como o bisavô, fala da própria morte, embora a negue. Delineado pelas vozes do amante ocasional e do namorado da mãe, a voz de Nuno tenta, como as outras do romance, contornar o incômodo que a fala dos outros provoca. Todos os “senões” que possibilitariam sua mobilidade são possíveis apenas na ordem do discurso. Inaudível, é apenas nele que a personagem transita:

⁴ Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

e eu sabia que falavam de outra pessoa, que não falavam de mim, que era impossível que falassem de mim, que era fácil levantar-me, caminhar, tomar o autocarro para Algés se não fosse o soro, se não fossem os tubos, se não fosse o coração que pulsava no mostrador do aparelho, falavam do doente da cama à minha esquerda dado que havia com certeza mais doentes na sala, e o meu pai, sem largar o jornal
— Fazes favor de meter o pão na caixa, Nuno
e a mulher feia, a varrer migalhas (Antunes, 1994, p.277)

A interpolação temporal desenha a fuga: ele volta para a casa do pai e de Raquel, negando a sua condição. Assim como as outras vezes, a voz de Nuno configura a realidade de modo próprio e circunstancial, iluminando os desvãos do passado num processo de fuga do insuportável.

E finalmente o quinto, “Melodia de arrabal”⁵, fala da sorte concentrada na “milonga”, no sentimento, nas emoções. A lua ilumina a espera, e não há garantias para o encontro:

Barrio plateado por la luna,
rumores de milonga
es toda su fortuna.
Hay un fueye que rezonga
en la cortada mistonga,
mientras que una pebeta,
linda como una flor,
espera coqueta
bajo la quieta
luz de un farol.

Na quinta e última parte do romance, Raquel, segunda esposa de Álvaro, é a voz nomeada. Rejeitada pelo marido, mas acreditando que tudo pode aguentar, menos a solidão, usa o tango para conectar-se a ele. Diz ela:

que procuro nele um arzinho idêntico ao meu, que sei que virá, que tenho a certeza que virá, amanhã, depois, para a semana, para o mês que vem, no próximo Outono, para o ano, no ano seguinte, daqui a dez anos, não interessa, porque conforme ainda ontem à noite lhe disse, apesar dos mortos e da idade e das feridas do tempo, enquanto houver um acordeão e um piano e um violino e Carlos Gardel no giradiscos a cantar uma milonga para nós, temos tudo, o que se chama tudo, para recomeçar a vida do princípio e ser felizes. (Antunes, 1994, p.331)

A fantasia de Raquel é sustentada apenas no universo discursivo. Ela fala sozinha, e sua crença está centrada no “meio” e não na mensagem contida em sua

⁵ Carlos Gardel, Alfredo Le Pera e Mario Battistella

fala. Por conta disso, o excesso de expressões enumerativas encobre o vazio deixado por Álvaro. É o canal que supostamente realiza o desejo que ela sabe irreal. A felicidade preconizada por ela não a inclui. É como se para compreender a irrealidade de sua vida ela precisasse dizê-la para que esta fosse então possível.

Cada vez mais afastado depois da morte do filho, Álvaro abandona Raquel e se junta a Seixas, a outra “voz” do discurso, no limite da vida, quando este perde a mulher, um dançarino de tangos que ele identifica como Carlos Gardel e vira seu seguidor. Beatriz, terceira voz desta parte e prima de Raquel, é a que grita com Álvaro para declarar que Carlos Gardel morreu. Na última parte, Raquel, vivendo uma gravidez de risco, espera a volta do marido, e é amparada por Ricardo e pela prima. É ela quem sumariza, ainda que no tangenciamento, a lacuna inevitável do discurso.

4.2 - Narrativas descentradas

As personagens do romance se encontram, se aproximam, se ligam, mas não conseguem viver juntas e se afastam. O afastamento pode ser a separação, a morte ou a indiferença. O outro passa a existir apenas na memória ou na fala da personagem. Quando ocorre o encontro, o diálogo é interrompido pelas interpolações mentais de um e de outro. Não há contato que perdure mais do que alguns instantes porque o diálogo beira o insuportável. Segundo Maria Alzira Seixo,

É tempo de dizer que este livro, que definimos como um exercício ficcional da lateralidade e do desaparecimento (e música e movimento são nele, também, manifestações laterais e de fuga), é um livro de falas, no sentido em que, (...) a maioria das frases dialogais que integra são puras réplicas, ou parcelas de frases, ou observações de negação, condição, restrição, transitividade ou simples dilação, isto é, são fiapos ou franjas de diálogo, sem pressuposição nem reciprocidade explícitas, limitando a assunção do discurso a fragmentos de expressão e, logo, de personalidade".(Seixo, 2002, p.276)

As personagens falam muito mais para fugir do que para se comunicar. Presas em seus enunciados, determinam-se por meio dessas falas, sem possibilidade de transitarem por meio do diálogo. Ainda que em alguns momentos se ouçam uns aos outros, a escuta fica tão pesada que o recurso é esvaziá-la de qualquer sentido que não confirme o suportável. Álvaro ouve a irmã quando esta declara o absurdo que ele pede: a injeção de potássio para o filho.

Raquel sabe o absurdo de sua circunstância dito pela prima. Ambos concordam com os que falam, mas desarmam e desautorizam de tal forma a fala dos outros que ela deixa de fazer sentido. O obscurecimento do discurso do outro permite que as personagens continuem se ouvindo, ainda que parcialmente. Embora pareça um círculo vicioso inescapável, é nas “franjas” dos diálogos “impossíveis” que surgem as possibilidades de iluminação, isto é, de uma transformação que nasça da inteligibilidade, e é desse processo que a voz possível surja.

Assim acontece entre Álvaro e Cláudia, entre Carlos, o avô, e a esposa, entre Beatriz e Raquel, que não conseguem se comunicar. O fracionamento dos encontros é o índice desse descompasso: Cristiana se lembra do pai e da mãe ao mesmo tempo em que do trabalho e de sua relação com Graça. Sozinha enquanto a espera, contorna suas memórias, sem nunca enfrentar o que a incomoda. Seu desconforto se concentra no momento presente, mas o discurso denuncia a falácia a qual se subordina. É pelo avesso que o abandono pode ser entendido. Cristiana não consegue escutar Graça porque não há parceria possível. Embora tenha ocorrido uma aproximação inicial, esta não é reiterada. A separação é a repetição de outros momentos do romance.

O que parece unir as personagens é justamente o que as assusta: o abandono. Ao lado de tantas separações nas quais o silêncio e a ausência se inscrevem, há um par que se forma na periferia da narrativa: Raquel e Ricardo. Vivendo a experiência do abandono, Ricardo procura por Álvaro, mas se deixa ficar com Raquel. Eles se irmanam na ausência de quem os abandonou: Cláudia e Álvaro.

Sob o signo da falta, nasce o diálogo possível, cuja única possibilidade de existência é o espaço tangencial do discurso. Só quando realizam no plano da consciência as perdas que enfrentam é que podem estabelecer algum contato, ainda que falhado. Esta dança entre as personagens se dá em ritmo marcado pelo tango anunciado. Quando a música termina, as relações também chegam ao fim. Seus ecos ficam reverberando como uma música incidental, que parece não sair das cabeças mesmo quando o desejado é o esquecimento.

— Deixa ficar que é giro, não apagues
pouco depois de ele se mudar para esta
casa, com uma pilha de cassetes e a viola a que faltavam cordas, bateram à porta e era a
mãe, uma mulher que não sorriu, não entrou, não disse boa tarde pediu apenas

— Não se esqueça de o mandar lavar os
dentes antes de se deitar

das escadas
 dentes antes de se deitar

e se sumiu, sem mais palavras, na volta
 — Não se esqueça de o mandar lavar os
 e mal o Ricardo chegou do emprego,
 com a guita de um pacote de pastéis de nata a baralhar-lhe os dedos, contei
 — A tua mãe esteve cá
 o Álvaro voltou do quarto, aproximou-se
 outra vez do gira-discos, carregou num botão, preveniu
 — Descansa que agora não acorda
 porque fechei a porta
 e a seguir a um raspar de agulha os
 violinos, o acordeão, o piano, e o Ricardo, muito branco
 (— Não se esqueça de o mandar lavar
 os dentes antes de se deitar) (Antunes, 1994, p.165)

O tango que Álvaro ouvia é o mesmo que Ricardo põe para tocar, anos depois. O que a mãe de Ricardo diz ecoa várias vezes, como um refrão, ligando a presença de Nuno ainda criança, que dormia enquanto Álvaro ouvia o tango, à de Ricardo, como variações musicais em torno de um mesmo tema. As frases, aparentemente incoerentes, ganham um sentido que está além dos significados primários. Ao serem assim dispostas, formam o contorno do qual resulta a voz possível. Esse procedimento se repete em diversos momentos no romance, mas a ausência de Cláudia é experimentada por Ricardo como um eco que vai diminuindo:

— Se por acaso me separar de ti na
 semana seguinte se por acaso me separar de ti na semana seguinte se por acaso
 Para não apodrecer sozinho, como um
 porco, entre os rebentos da horta, bicado pelas gralhas, a anoitecer, a amanhecer e a
 anoitecer de novo nos espargos e nas ervas, sob o gemido dos pinheiros
 — Se por acaso me separar de ti na
 semana
 Eu de colete de cerimónia na calha da
 rega, devorado pelas mil bocas do vento, pelas mil bocas da chuva, eu desprezado
 como um cachorro, como um cego, como um pedaço de muro devorado pelo
 musgo
 — Se por acaso me separar de ti na
 sema
 eu que não podia regressar a Algés,
 que não podia suportar a ausência dela nas jarras, nos tapetes, nas poltronas, nos
 quadros, guardei a bisnaga e os pincéis na caixa, enrolei o desenho, arrumei os
 lápis,
 - (Antunes, 1994, p.302)

A frase que vai se apagando depois de ter sido exaustivamente repetida indica a falta de Cláudia e se mistura com as lembranças da infância de Ricardo

enquanto este trabalha. Novamente, o excesso das repetições e das enumerações configura a tentativa de preencher o vazio, contornando a falta que não pode ser encoberta pelo discurso; e ao mesmo tempo serve de anteparo a fim de propiciar um caminho menos difícil da voz; contudo, a luta se dá no interior das vozes das personagens, o que expõe o confronto inevitável dentro da própria enunciação. Palco de um embate no qual o a palavra repetida do outro, Cláudia, se inscreve na opacidade contraditória de repetição e apagamento, a voz de Ricardo só pode ser ouvida no “fiapo” do enunciado. O ritmo que se estabelece indica a distorção do que está representado: o abandono de Cláudia. Não é a apenas a memória que distorce as imagens recuperadas no discurso, mas sim a construção discursiva, com suas reverberações, que propicia essa torção.

O desfecho é a confirmação dessa reverberação, pois Raquel identifica Carlos Gardel, signo multifacetado e mítico, com todas as relações que se estruturam pela falta, em lacuna, ao enxergar Álvaro empurrando o balanço vazio: falta dos filhos que perdeu, o morto e o ainda por vir:

e então lembrei-me de ela ter garantido
que Carlos Gardel morreu, e na sua cabeça Carlos Gardel não era Carlos Gardel, era ela,
e o Vasco, e o Monte Abraão, e Queluz, e a vida deles, e de o Álvaro, ao ir-se embora, a
bater com a mala nas paredes e na cómoda, a dizer-me, do patamar, que Carlos Gardel
morreu, e na cabeça dele Carlos Gardel não era Carlos Gardel era ele, e a Cláudia, e o
Nuno, e o sótão do médico, e a vivenda de Benfica, e o vento nos loendros, e a Dona
Silvina

— Que ideia, menina, é um guindaste lá
em baixo

e compreendi o que até então não fora
capaz de entender, e mesmo do lado de fora do Jardim Zoológico, apesar das dores, das
tonturas, do peso nas pernas e da sensação de desmaio, vi-o, através das grades,
empurrar de braços estendidos, para trás e para a frente, um balouço vazio. (Antunes,
1994, p.392)

A última cena é a visão da falta daquele filho que não se inscreveu, representação de todas as impossibilidades as quais o sujeito se subordina. Parodiando Maria Seixo, este é um livro de falhas, fissuras: é por elas que os não-ditos do discurso podem passar e se tornarem, eles também, discurso. A visão de Raquel é falha, e é por meio dela que compreende finalmente algo sobre aqueles que a cercam.

A rememoração intercalada aos diálogos recuperados em eco constrói a voz possível, pois o que é dito, seja para o outro seja para si mesmo, contorna o que está em questão ou tensão. A dança indicada pela presença dos tangos encena os

caminhos que as personagens traçam. O par em ausência não impede a dança, mas reitera o espaço vazio em todos os encontros, improváveis não pela combinação dos pares, mas pela impossibilidade de “dançarem” juntas, pois não seguem o mesmo ritmo, nem ouvem a mesma melodia. Esses procedimentos se repetem ao longo do romance, estabelecendo-se como um padrão na elaboração dos discursos literariamente.

Para Iser:

Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Portanto, se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. (ISER, 2013, p.32)

Dos procedimentos reiterados no romance, a repetição cria um efeito no discurso que o dobra, representando o corte transversal que apresenta a voz possível como um resultado das construções criativas do texto. Assim, memória, imaginação e desejo não podem ser expressos, senão misturados e interpolados pelos rumores da língua que emergem do movimento que o discurso assim elaborado efetua. E Iser continua:

Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pelo qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 2013, p.32)

Se a repetição das falas nas vozes deslocadas em *A Morte de Carlos Gardel* é um exemplo desse movimento descrito por Iser, a confusão que marca o emaranhado de vozes em contraponto à arquitetura textual simétrica revela a marca própria do texto. O encadeamento entre as vozes simetricamente dispostas sugere um encaixe dialógico entre a sucessividade e a repetição, pois há sempre a personagem que volta depois de entrecortada pela fala de outra. Porém, a sucessividade no romance implica uma impossibilidade de escuta de si mesmo e do outro.

As personagens do romance representam sujeitos da contemporaneidade, descentrados não só no discurso, mas na própria fratura narrativa. O descentramento desses sujeitos opera transitivamente, pois eles só têm

consciência da posição que ocupam quando reconhecem a posição dos outros, e suas respostas dependem não só de seu posicionamento, mas também do dos outros, como na dança. Entretanto, o que há de reconhecimento entre eles está fadado ao fracasso, já que essa tomada de consciência aparece sempre em momentos agônicos, para ser logo depois descartada, ainda que sobreviva em eco, como uma melodia que não sai da cabeça.

Cada personagem narra a sua história formada por um universo discursivo no qual presente e passados se combinam, que se aproxima e se afasta da história das outras personagens. A multiplicidade de vozes não fica só na existência de várias personagens que narram, mas também nas múltiplas instâncias do discurso de cada um deles. A abertura que essas vozes proporcionam faz com que o discurso gire em torno de si mesmo, enfatizando a função poética da linguagem, cuja mensagem é polissêmica, podendo levar ao paroxismo e à falta de compreensão, mas que resta como um eco, um ruído.

No romance, há muitos mortos revividos na memória dos vivos, mas duas personagens falam na circunstância da própria morte. O avô e o filho de Álvaro no momento de suas mortes. Nessas vozes impossíveis, a negação da morte é a narrativa da morte. Se para eles as vozes são impossíveis, pois não é possível narrar a própria morte, para as demais personagens, estas mortes ocorrem na fenda do discurso: a fuga ou o silêncio é a marca da enunciação: falam do enterro, do hospital, das drogas, mas é terrível demais contar a morte, embora não se possa negá-la.

Álvaro, entretanto, nega a morte ao identificar Seixas com Carlos Gardel depois da morte do filho. O dançarino que ele reconhece como Gardel é a ligação entre ele e a vida. A escolha é uma fuga de sua circunstância: o filho morto, casamentos fracassados. Sua resposta tardia à prima de Raquel que grita que Gardel está morto é uma concordância que não o tira da alienação, apenas a confirma.