

## APRESENTAÇÃO

“Foi exatamente assim que tudo aconteceu”. Essa é uma afirmativa fartamente ouvida no cotidiano. Similares a ela podem-se arrolar muitas outras assertivas..., se bem que a asserção de cada uma esteja pouco ou muito distante da semântica que o termo ostenta. A dúvida permanece. Será realmente possível expressar um acontecimento, uma situação, um flagrante, uma ideia... mediante uma palavra íntegra, inteira? Se levarmos, então, em consideração a verborragia das relações humanas e desumanas, chegaremos à conclusão preocupante, mas aceita com resignação milenar: sobrevivemos no dia a dia como reféns de pseudoverdades e... gostamos. Não nos damos conta de que somos logrados e pagamos na mesma moeda. Há um mútuo acordo de dissimulação bem resolvida. Permanece a dúvida. Até onde um livro de História consegue separar o fato do artefato? Até que limite arriba o fotografável para que o substitua o imaginável? Foi a partir dessa constatação que Millôr Fernandes criou sua famosa peça de teatro: A história é uma estória. Na impossibilidade de narrar a história íntegra, desde sempre os narradores tiveram de aceitar a tarefa de se ater à estória para edificar sua obra inteira. Dito de outra forma: aceitando o limite imposto ao relato absolutamente objetivo da realidade e, por consequência, aceitando com resignação a incumbência de relatar os fatos (= o que foi feito) devidamente falsificados, os escritores de notícias e particularmente de narrativas curtas ou extensas migram da tênue proximidade realista ao assumido mundo das prosopopeias e fantasmagorias. Os críticos da literatura se incumbiram de criar nomenclaturas para as diversas modalidades e estratégias empregadas por romancistas, contistas, fabulistas, teatrólogos, poetas épicos, cujo intuito sempre foi deixar para a posteridade o resultado da visão personalíssima de sua imaginação, embora esta seja incapaz de existir sem um pé no acontecer. Esses dois momentos, real e fantasioso, dominam a expressão do texto mediante o mito do tempo. É Cronos – o Saturno romano – o tempo, com a tarefa de devorar a todos os que nascem: mais cedo ou mais tarde serão tragados inexoravelmente, colocando um ponto final em sua cronologia. Ele se desdobra em dois planos, em duas linhas. O primeiro mito do tempo nos manifesta que tudo se repete, porque tudo é cíclico. O segundo se comprova pelo próprio texto narrativo: os personagens em seu cenário têm um limite medido pela duração de sua existência, por sua vez delimitada pela extensão da narrativa. O tempo da narrativa, de fato, abarca os dois tempos. Mario Vargas Llosa os denomina o real imaginário (GGM, *Historia de un deicidio*, p. 329, apud André Jansen, *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Madri: Labor, 1973). O real aborda o tempo vivido pelos que fazem a história acontecer; o imaginário se transpõe ao tempo como símbolo da eternidade, em que tudo se explica pelo círculo, cujos pontos extremos se tocam dando perpetuidade ao universo. O real imaginário, o escritor peruano o analisa sob várias atribuições: a) pode ser mágico quando o imaginário é provocado mediante artes secretas por um homem (mago), dotado de poderes ou conhecimentos extraordinários; b) é milagroso o fato imaginário se vinculado a um credo religioso e supostamente decidido ou autorizado por alguma divindade, o que leva à suposição de um mundo além, o sobrenatural; c) por outro lado, pode ser mítico-legendário o acontecimento imaginário que provém de uma realidade histórica sublimada e pervertida pela literatura; d) por fim, o fantástico é o feito imaginário puro, que nasce da estrita invenção e que não é produto nem da arte, nem da divindade, nem da tradição literária; em suma, o fantástico é o fato real imaginário que ostenta como traço mais destacado uma gratuidade absoluta. Irleamar Chiampi (*O realismo maravilhoso*, São Paulo: Perspectiva, 1980) defende, em vez de real imaginário mágico, a denominação de realismo maravilhoso. Seu argumento se apoia no fato de maravilhoso não se opor à realidade natural, como acontece com a magia. Maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o fora do comum, o sobre-humano.

Por falar em maravilhoso, não se podem esquecer vários parentes do vocábulo que lhe dão melhor visibilidade significativa, a partir do latim: maravilhoso deriva de maravilha (mirabilia=coisas admiráveis); em mirabilia, está presente o verbo mirar=olhar atentamente, fixar a vista, ver através; o verbo mirare está na base de miraculum=milagre, prodígio (o inexplicável, efeito além da compreensão, algo digno de admiração, coisa extraordinária) e de miragem=ilusão óptica, por engano dos sentidos.

\* \* \* Escritora com diversos romances e livros de contos, Adelice da Silveira Barros nos chega agora com quatro narrativas em que mantém muito de seu estilo e inova pela ousadia na técnica de contar a travessia de seu barco imaginário. "De carne e de verbo" é um mapa com duas regiões nitidamente distintas, onde Mia desenvolve sua problemática e encontra suavemente a solução. Mesmo que se notem as duas províncias daquele estado com duplo regime político, o liame entre ambas se opera sem choque, sem aviso, sem tempestade: uma brisa parece tirar o balão do solo e fazê-lo subir pouco a pouco, até que das alturas sequer divisemos o cenário da vivência inicial da personagem principal. Mia, bipolar talvez, certamente desajustada, desnordeada, desequilibrada, se confunde, se inquieta, resiste à realidade em que se mexe para continuar se desencontrando. Mia, a narradora, com seu fluxo de pensamento tumultuado reflete sua mesma personalidade. A dicotomia da personagem pode ser entrevista por duas etapas: a) a vida familiar, com uma série cotidiana de desencontros, cujo ápice acontece no Natal, contraditoriamente o evento da conciliação e da fraternidade; dedica-se à pintura, mas não se realiza; usa roupas rasgadas de propósito, para demonstrar displicência e descontração, numa atitude artificial de choque com a realidade; enfim, sai de casa e, como alternativa, vai à procura do pai, em cuja companhia imagina encontrar o equilíbrio; b) a vida mística numa atmosfera religiosa, de inspiração cristã, em que o comportamento, a ideologia, a praxe diária e até o nome dos personagens estão calcados na vivência evangélica. Essa duplicidade inspirou a construção de uma narrativa sob a técnica do realismo milagroso, com diferenças e adaptações, segundo a perspectiva construtiva da narradora. O realismo é patente, para enfatizar a vida doméstica de Mia com suas vicissitudes, o que não acontece em outros textos do realismo de cunho maravilhoso e sobrenatural, como naqueles de García Márquez: neles, o realismo e as variáveis do realismo imaginário se mesclam, em absoluto tecido narrativo. Em "De carne e de verbo", não: o realismo convencional é notório, do qual se levita para um não convencional, de cunho sobrenatural. O realismo milagroso se abre em duas possibilidades claras, figurativizando as etapas existenciais da narradora: a busca do corpo e a da alma, a materialista e a desprendida, aquela responsável pelo desempenho da carne, metáfora do fluxo de ações e preocupações vinculadas à sobrevivência dia a dia, esta por alusão ao verbo, símbolo da segunda pessoa da Trindade, cuja doutrina aparece evidente na inserção de Mia num grupo de seguidores de Cristo. Ela se encarrega de relatar a peregrinação da comitiva que, embora embalada pela atmosfera cristã e por seus devaneios tão românticos, não deixa de se envolver em relacionamentos nem sempre edificantes, porque abaixo de sua crença não se abstrai de ser humana, mesmo que admitamos sua humanidade alçada a um degrau acima. Em suma, se os vínculos com a carne explicam as contradições, os sofrimentos, as ilusões, a guerra, a perda do sentido da vida, aqueles com o verbo transpõem os lutadores para um patamar de encontro consigo mesmos, de homeostase e de paz com os companheiros de luta. Como afirma a narradora, "A salvação está em romper o escuro. Romper o próprio escuro e o alheio". Por esse processo, o narrado transita da carne que falece para o verbo que se revitaliza, se pacifica e, quem sabe, aborde a transfiguração. "Somos pó" cuida de repetir o ritual da quarta-feira de cinzas, ao recordar para qualquer ser humano: "és pó – não te esqueças – e em pó te hás de tornar". A catástrofe das Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2002 – "o grande espetáculo montado em surdina pela corja de exterminadores fanáticos, camicases retardatários" – constitui o paradigma da

fragilidade humana, em patética contradição. Ao mesmo tempo que a engenharia foi capaz de erguê-las para assombro das nações, acabaram literalmente desmontadas pelo predador dos seres humanos: o próprio homem. Homo homini lupus, o provérbio quase tão antigo quanto a revanche dos primatas. O narrador aproveita o trágico episódio e sua repercussão como enredo subjacente da narrativa em primeiro plano. Emprega o realismo fantástico para ir tecendo seu texto, como estrita invenção sua, cujo traço mais evidente é a gratuidade absoluta, a saber, o que narra não é fruto a não ser dele mesmo e, especialmente, de sua capacidade de imaginar. Textos imortais da literatura empregaram a mesma estratégia. Se pensarmos em Ramayana, As mil e uma noites, A Ilíada, A Odisseia, A Bíblia (com destaque para o Antigo Testamento), as canções de gesta com suas façanhas mirabolantes, os Edda da Escandinávia, os Nibelungen da Alemanha, o Romancero da Espanha, sem falar nos textos do Renascimento em diante, teremos de constatar o poder do imaginário em sua construção, a partir de episódios históricos, sobre os quais se pôde erguer a estória. Ora transitando pelo realismo maravilhoso, ora pelo míticolegendário, ou então pelo milagroso, ou mais ainda pelo realismo fantástico. De tais narrativas que a História preservou, mantém-se a perene apreciação de seus leitores, provocados pela admiração, pela surpresa, pelo espanto e, às vezes, pelo arrebatamento. O narrador em terceira pessoa não perde a oportunidade de entretecer seu texto mediante o trágico das torres em ruínas (o realismo) e o imaginário fantástico alimentado por elucubrações de personagens terrestres ou viajando em aeronaves: meditam, reprovam, consideram, reconsideram, para concluir com resignação: "a morte de uns é o óleo que unge a existência de outros". "Tijolo e vidro" intitula uma narrativa curta com técnica similar àquela empregada nos romances, mediante capítulos. Nela, as partes em sucessão ganham título adequado ao conteúdo básico, porém em sequência ininterrupta, diferentemente do romance, em que os capítulos gozam de maior independência. Os dois significantes do título abarcam, pela ordem, os dois personagens centrais do conto: Brás e Will. Ambos ocupam os dois polos de uma dualidade. O primeiro se destaca por um comportamento inconsequente, superficial, atirado, descompromissado, divertido, por isso tudo ousado e com algum sucesso, mas nem sempre disposto a pagar o preço de sua temeridade; o último se conduz por um romantismo com raízes mais profundas, apaixonado pelas diversas mulheres amadas, ainda que inseguro em suas ligações amorosas; escritor de valor, embora nem ele se levasse a sério nem os de suas relações o considerassem digno de apreço. "Tijolo e vidro", como metáforas da personalidade dos dois, conduzem o leitor a enxergar o Brás como tijolo: um sujeito destemido, pronto para enfrentar os problemas e superá-los, porque pronto "para o que der e vier", deixando a vida levá-lo; por outro lado, para Will sobra a imagem do vidro: frágil, cético, inseguro diante dos problemas e das relações amorosas, o que motivou sua ligação afetiva com diversas mulheres em sequência, uma delas dando cabo da própria vida ainda jovem, deixando-o pesaroso e com certo sentimento de culpa. O realismo do relato desta narrativa curta caminha paulatinamente para o maravilhoso. Sua epifania se mostra com nitidez pela recuperação mais uma vez do mito de Fênix. É com a extinção dos amantes Will e Camponesa que se opera a sua revitalização, no texto expressa por uma solução original. E, segundo costuma acontecer com tantos que foram ocultados ao longo da existência, o reconhecimento veio tarde demais. Algo que se deve observar nesta narrativa é o cuidado com os recursos de estilo e com a temática exposta. Por um dos personagens se destacar como escritor, o texto não deixou por menos. Fez acompanhar a trajetória de sua vida tumultuada e plena de angústias por meio de uma linguagem figurativa ou simplesmente expressiva notável. Excluindo uma lista abundante de figuras, chama a atenção o estranhamento de linguagem (grifos meus), por exemplo, nesta alusão a Elis: "O escritor (era um escritor) não sabia exatamente a data em que sua apressada amante tinha dado início ao processo de se morrer". E pela voz de Will, em apóstrofe angustiada pela perda: "Custava ter esperado, Lis, flor de minha vida?"

(referência ao suicídio de Elis, obstinada pela ideia narcisista de sempre se manter com aparência jovem). Pelo fato igualmente de ser escritor, são abordados temas atuais que caracterizam o sistema de precedência da classe pensante, como o feminismo, a indignação com os corruptos, a angústia existencial, o poder na mão dos incompetentes, de maneira especial no sistema político e no sistema jurídico, o dilema de pensar e não pensar, e ter como recompensa a depressão ou a ilusão feliz, pois “pensamento e tristeza caminham juntos”, no desabafo de Brás. Por outra ótica, ainda sobra a possibilidade de se enxergar em tijolo o conjunto de percalços na trajetória de Will, ilustrados pelos vários problemas apresentados atrás. Tijolo e mais tijolos conseguem colocar em risco o vidro, devido a sua fragilidade, rompendo-se por pouca coisa. Em suma, tijolo e vidro podem, pois, ser entrevistados nos dois momentos fundamentais da existência de Will. Essas duas interpretações acabam por dar ao texto duas estradas diferentes: na primeira, o título do texto abarca dois personagens em caminhada paralela; na segunda, Brás entra na narrativa como antagonista em alguns momentos ou mesmo deuteragonista, à guisa de suporte do protagonista William. Em “Diagnóstico”, observa-se de imediato estratégia narrativa um tanto semelhante àquela utilizada em “Somos pó” e setorialização técnica já empregada em “Tijolo e vidro”. Seu ponto de partida é outra catástrofe, o desastre com o avião da TAM, quando, ao sair da pista do aeroporto de Congonhas, se chocou de encontro ao próprio depósito da companhia e se incendiou. Todos os ocupantes da aeronave perdem a vida. A narrativa, entretanto, se distingue aqui pela atuação do narrador principal, em aproximadamente 80% do texto: não é um contador de história convencional. Os demais quatro narradores, todos personagens, têm papel rápido na exposição, mas o relato fundamental cabe de fato a um gato personificado. O recurso à prosopopeia não constitui uma novidade na literatura universal. Foi experimentado nas fábulas e nos apólogos da Antiguidade até os dias atuais. Os desenhos animados gráficos e cinematográficos são igualmente fartos em personificações. É um expediente de grande efeito em muitas obras literárias, de que se podem destacar algumas. Quando Gepeto fabrica o famoso boneco de madeira, uma fada o enriquece com o dom da fala. Seu dono se maravilha, ao ver e ouvir seu boneco falar, dali para frente conhecido pelo nome de Pinóquio. Com direção e roteiro de André Klotzel, o filme Reflexões de um liquidificador (Brasil, 2009) mostra um velho eletrodoméstico que pensa e fala (com a voz de Selton Mello). Não conversa com qualquer um, apenas com uma dona de casa. Ela passa a ser sua única interlocutora para superar a solidão, quando o liquidificador desempenha o papel de confidente e conselheiro. Aparecer um gato como personagem em metáfora também não constitui ineditismo. O filme Um dia, um gato (da ex-Cecoslováquia, 1963) chamou a atenção mundial em Cannes, ao receber o prêmio do Júri do Festival. O filme – fantasia, encantamento e imaginação em bela alegoria – mostra uma trama original: um gato mágico usa óculos, mas, quando sem os óculos, as pessoas vistas pelo gato mudam de cor, de acordo com seu caráter. Por exemplo, os mentirosos ficam roxos, os apaixonados amarelos, os ladrões... Quem não gosta do gato revelador são os adultos, mas as crianças o defendem diante da ameaça de ser morto pelos hipócritas desnudados. O texto de Adélice da Silveira Barros, por um realismo fantástico, tem como personagem e narrador principal um gato preto. Pela própria cor, as pessoas o veem como mensageiro de azar (“Que que a cor tem a ver com a índole do indivíduo?... Todo preto é agourento?... Conheço muitos pretos decentes... Minha mãe é uma dessas criaturas” – desabafa o narrador felino), todavia não deixa de perambular por hospitais, sorrateiro aparece em muitos lugares, inclusive no aeroporto de Congonhas, onde presencia o acidente. Diante de tantos mortos cheirando a carne queimada, ele prefere não interferir, mas se manter a distância. Para ele, o espetáculo horroroso era muito, mas muito superior ao cotidiano de sua missão. Sempre que aparece em lugares onde a morte ronda por perto, é visto como sinal de que alguém vai morrer. É uma suspeita popular – com ou sem fundamento – que no texto se confirma

pela narrativa de doentes que falecem em hospitais, com o gato preto fazendo companhia. Dá seu veredicto: “Os pacientes por mim visitados fatalmente iam a óbito”. O gato narrador se reveste de poder onisciente, como se fosse um observador humano, dotado de conhecimento em todas as áreas visitadas. Sua abrangência se alarga e dá palpite reflexivo em assuntos da medicina, sobre o tratamento recebido, em comportamentos sociais, em atividades técnicas, sobre informações da mídia, acerca da irresponsabilidade das autoridades... Diferente de outras prosopopeias, sua presença se limita a observar, relatar o que vê e transmitir reflexão pessoal. Por isso, o realismo, particularmente o acidente aéreo com todos seus desdobramentos e várias conexões factuais, é o suporte a certa distância (tudo já pertence à história, inclusive com citação da revista Época) das ilações comportamentais e vivenciais que sustentam a trama fantástica da estória imaginada pela capacidade criadora de seus narradores. \* \* \* A escritora Adelice da Silveira Barros, mais uma vez, oferece um presente a seus leitores, essas quatro narrativas curtas. São elas instigantes por sua constante procura de inovação, aqui notoriamente na esfera da fantasia, mediante a locução construída de preferência pelo fluxo do pensamento, discurso indireto livre, pela polifonia do relato, pelo persistente objetivo de não acertar apenas se repetindo. Se o teor das narrativas escapa ao verismo e alça voo em direção às diversas modalidades do imaginário, por metalinguagem coerente o mesmo empenho se verifica na arquitetura imaginável. Dito de forma sintética: a capacidade do contar se infiltra naquela do falar e vice-versa. Nota-se, dessa forma, a busca quase obsessiva da harmonia entre camada ostensiva e camada substantiva do que se narra. É um desafio. Nilton Mario Fiorio