

O TREM, O ENTRE E O *PARADISO* TERRESTRE

JULIANO GARCIA PESSANHA¹

Ao Teruo, que saltou e se abrigou
no antes da partida.

Estamos hoje, quase todos nós, confinados dentro de um trem que corre para frente em velocidade cada vez mais acelerada e vertiginosa. Impossível procurar pelo maquinista a fim de controlar o curso ou deliberar acerca da rota do trem. Nos últimos 50 anos, já não há mais maquinista e o trem avança sozinho como um míssil de alcance ilimitado. Afirmar que a meta desse trem é encontrar a explosão e a catástrofe “reais” encobre a experiência mais sutil e mais decisiva de que a catástrofe já se instalou, pois o brilho e o rosto da intensidade humana já não podem florescer nem circular na ambiência e na arquitetura das cabines situadas no interior do trem. O homem que compreendeu a raiz da sua dor após ter sofrido em si mesmo e em seu próprio corpo o apagamento do brilho e a aniquilação da intensidade torna-se uma espécie de artista e, quer ele escreva quer ele não escreva, a simplicidade de sua tarefa se resume em transitar no interior do trem e, em todas as cabines e compartimentos, perguntar a cada um que encontra: “Você não tem saudade de ir para o lugar fora do trem?” “De quão longe você vem?” “Quando você era ainda uma criança, em que espaço você estava?” “Você não gostaria de rememorar como eram as coisas antes do ponto de embarque?”. Essas quatro perguntas-gêmeas abrigam toda a “força” da arte e são perguntas proferidas na direção contrária à da multidão de artistas que apenas decoram as cabines do trem com imagens mortas e textos competentes. Uma primeira coisa, portanto, protege o abrigo da arte: a potência do estranhamento. Nela o interior do trem é experimentado como exílio e falta de lugar, pois a dor própria ao estranhamento comunica ao homem que ele não pertence ao espaço medido e saturado do interior do trem. O estranhamento é um afeto de passagem e o seu “não” para os compartimentos do trem retém, incubado, o “sim” para uma outra pertença, a do lugar aberto e destituído de medida onde a jovialidade e a celebração podem acontecer. O culto ao estranhamento, hoje tão em moda nos meios psicanalíticos e acadêmicos, prende numa moldura a turbulência do negativo, impedindo que ele realize sua tarefa até o fim, pois, como já disse, o estranhamento é passagem, é desejo de partir, e, uma vez experimentado até o fundo, rasga a argamassa metálica do trem e nos coloca sentados no formi-

¹ Nasceu em São Paulo, em 1962. Publicou trilogia de *Sabedoria do nunça* (1999, prêmio Nascente), *Ignorância do sempre* (2000) e *Certeza do agora* (2002). Promove oficinas de escrita e de leitura.

gueiro da incandescência, no cometa onde a criança enlouquece de lucidez. E é precisamente nalgum rasgo ou buraco do trem, entre a terra redimida e o mundo instituído, que mora o escritor contemporâneo: ele é o mediador com cabeça de Jano. Se um olho olha para dentro desse trem que começa a sair do solo na direção da imortalidade biológica e da conquista cósmica, o outro olho, o da nuca, olha para o pedaço de praia onde uma criança acaba de levantar os braços indagando a aparição de um caranguejo. Dizer o que vê e o que sente – estando dilacerado entre a criança-habitante (jamais a criança inventada da psicologia e da psicanálise!), a criança-visitada de poucas palavras e o adulto atual, preenchido de palavras por todos os lados, mesmo porque, plantado direto no logos e já destituído de qualquer experiência – tal é, a meu ver, a tarefa e a posição do escritor atual. Posição ambígua e difícil a do espião de umbral. Para dar uma idéia dessa posição, é necessário imaginar um alfandegário da última fronteira e formular-lhe a seguinte pergunta: “Mas como é que passam por aqui os que aqui passam?”. E ele responderia: “Passam sempre conduzidos pela dor, pois os que vêm do aberto, quando precisam circular no trem, têm de vestir uma máscara que os impede de respirar, e os normalizados-do-trem, quando se dirigem para o simples, têm de deixar no vagão todo o uniforme da sua identidade. Eles só passam para lá nus”. O escritor, como esse alfandegário no país derradeiro, é aquele que está em condições de conversar tanto com o poeta obscuro, que só tem o olho da nuca, quanto com o homem sentado no compartimento, homem cujo gesto e cujo corpo já mimetizaram a blindagem do trem e cujo olho, hipnotizado, olha apenas para frente. Ele, o escritor, é o que tenta fazer a mediação entre dois idiomas intraduzíveis; daí o caráter trágico da sua situação. Quando ele senta no compartimento do trem, munido de sua máscara respiratória, que bem pode ser o rótulo e a identidade imaginária de escritor, então ele o faz para cutucar o companheiro de cadeira e para indagá-lo: “Ei moço, ei senhor, mas como pode ser tão grande o apelo desse trem?”. “O senhor não está percebendo que está incômodo por aqui?”. Se até os anos 20 ou 30 (tempo de Robert Walser, de Kafka ou de Pessoa) o trem era ainda uma locomotiva, uma espécie de “maria-fumaça” com algum espaço nas cabines, a partir dos anos 50 (Gombrowicz, Bernhard, Imre Kertész e Handke) ele começa a se transformar num trem-bala e tudo em seu interior vai se comprimindo num incesto gigantesco, de tal modo que a dor se agudiza e o estranhamento dá lugar ao pavor e ao horror. Se o pavor ainda não é experimentado com toda transparência pelo homem no compartimento, é porque o seu olho-de-trás dorme e está atrofiado. Aumentá-lo e acordá-lo é a tarefa da arte: cabe a ela conversar com a nostalgia e o pressentimento adormecidos no homem. Se ela pode fazer isso, é porque é mensageira; porque sua palavra, ainda que proferida no interior do trem, foi colhida alhures, no lugar sem arranjos onde a única medida é a amizade pelas coisas e pelos outros. Esse lugar não é o produto de uma imaginação utópica, mas para onde somos arrastados sempre e quando o regime da aparência dá lugar à vibração do surgimento.

Os três livros que publiquei não são mais do que o relato-recolhimento de uma experiência de passagem. Não há neles criação nem imaginação. Apenas escrevi no papel o que antes se inscreveu em mim. Penso que um texto pode se tornar texto se ele é a expressão e o idioma íntimo do destino de seu autor. Se, ao contrário, o autor “buscou um tema” ou “teve diante de si um objeto”, então ele já estava fora

da possibilidade de um conhecimento efetivo. *Sabedoria do nunca*, o primeiro livro da trilogia, é uma síntese dos diários que escrevi de 1983 até 1994. Neles ruminei minha falta de lugar e a oscilação dolorosa entre o desejo de pertencer ao trem e o terror de um dia fazer parte dele. Eram o estranhamento e a dor uma doença psiquiátrico-psicológica ou delatavam o caráter claustrofóbico das cabines? Impedido de ultrapassar essa indecisão, o livro afirma a dor, o negativo e o suicídio como os abrigos diante do ofuscamento do trem. O segundo livro, *Ignorância do sempre*, é um livro de transição. Nele a dor já não noticia o fracasso em obter lugar nos assentos do trem, mas começa a aparecer como a protetora e a guardiã do olho da nuca. No terceiro livro, *Certeza do agora*, o olho da nuca já está bem aberto, já olhou para dentro da dimensão real e é a partir de lá que desmascara e ultrapassa o regime que vigora nos compartimentos. Ali já não há mais dúvida: o homem sem o olho-de-trás é um títere do trem e a vida nos compartimentos é apenas a execução de um roteiro predisposto pela própria organização do trem, organização essa que destrói e bloqueia o surgimento do rosto humano.

MINHA CEGUEIRA

BERNARDO CARVALHO¹

Demorei a entender que os outros não viam o que eu via nos meus livros. E que a cegueira talvez não fosse deles. Sempre tive dificuldades de abstração, o que costuma ser um sinal de burrice. Sempre fui uma nulidade em matemática. Só consegui aprender a multiplicar no dia em que, como uma luz, ouvi a frase “a vezes b” e afinal a compreendi pela semântica, quando traduzi numa equação gramatical o que até então era uma abstração incompreensível. A literatura, para mim, é essa transposição. É uma forma de superar uma falha e uma impossibilidade, pela imaginação.

As minhas narrativas são formas de imaginar o que não consigo entender. São formas de suprir a minha incapacidade de abstração. A literatura passa a ser uma “formulação de idéias”. Quando falo em “formulação de idéias” não estou me referindo à ficção reduzida a meio para transmitir as idéias do autor, com o tradicional “romance de idéias”, mas à literatura como uma forma de pensar para quem não consegue pensar de outra forma. Não tem nada a ver com a ilustração das idéias prévias do autor. Nem com uma escrita calculista e fria, mas com a conversão de sentimentos e emoções em uma forma de pensar. Uma espécie de mitologia da razão, como se isso fosse possível. Daí talvez o meu gosto por aberrações e paradoxos. Os próprios livros são as idéias. É na própria literatura que elas se manifestam e ganham forma.

Costumo buscar essa forma pela constituição de um (outro) mundo e de uma (outra) visão de mundo. E daí que não há muito espaço para o naturalismo no que eu escrevo. Tanto faz se os personagens falam a “língua da rua” ou não, tanto faz se têm verossimilhança psicológica ou não, tanto faz se são “de papel” ou não. Porque, no fundo, todos os personagens, por mais psicologicamente verossímeis, são sempre “de papel” e a “língua da rua”, uma vez escrita, não passa de um artifício literário como qualquer outro.

É aí que eu bato de cabeça com uma tendência cíclica na literatura brasileira, e que hoje me parece estar se tornando de novo um paradigma. No Brasil, é comum

¹ Nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. Publicou *Aberração* (1993), *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1966), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Nove noites* (2002, prêmio Jabuti), *Magnólia* (2003, prêmio Jabuti, APCA). Trabalha como jornalista na *Folha de S.Paulo*.