

# Evasão

César Aira\*

596

Começo, para começar de longe e lateralmente com uma leitura recente, a de um desses velhos romances gratificantes e absorventes, que são emblema e santo e senha da leitura como ocupação infantil dos adultos... E ao mesmo tempo são algo mais que leitura. Foi *The Black Arrow*, de Stevenson. É de 1888, posterior à *Ilha do tesouro* e anterior a algumas das obras-primas escocesas, como *Catriona* ou *The Master of Ballantrae*, foi escrito na esteira da *Ilha do tesouro* e aperfeiçoa a insólita revolução que significou este romance: literatura para a juventude, com a temática e o ritmo do folhetim de capa e espada, mas no formato do mais refinado romance artístico. Mesmo quando *A Flecha Negra* não está no top ten dos bons leitores de Stevenson, mesmo quando se costuma qualificá-lo, e não sem algum motivo, de “romance histórico”, as peripécias do adolescente Dick Shelton na guerra das Rosas constituem uma leitura à qual seria difícil pedir mais, quintessência do prazer da leitura... e ao mesmo tempo, como disse, é algo mais que leitura. Existe aí um paradoxo, muito bem-vindo e bastante óbvio: para se realizar e consumir em sua definição mais exigente e sua maior eficácia, a leitura de um romance deve ser algo mais, ou menos, que leitura. Deve fazer o exercício da leitura passar para outro plano, secundário, automatizado, para que tome corpo, ainda que seja corpo espectral, o sonho que o romance representa.

Esse sonho, por sua vez, no século XX, veio a ser representado pelo cinema. E tratando de explicar o mecanismo figurativo que *The Black Arrow* leva adiante, poder-se-ia pensar numa produção cinematográfica. Num romance como este, um romance que pretende, e consegue, nos levar à

---

\* Tradução de Joca Wolff. Publicado em *Evasión y otros ensayos* (Buenos Aires: Literatura Random House, 2018). Agradecemos ao autor pela cessão dos direitos de publicação.

aventura, nos transportar para suas cenas, provocar a “momentânea suspensão da incredulidade” que Coleridge pedia, há muitos pontos que merecem atenção: o vestuário, as cenografias, o roteiro, as personagens, as sequências, a iluminação, os objetos de cena... Tomemos uma página qualquer, por exemplo a do casamento interrompido de Joanna com lord Shoreby, o velho noivo que lhe impôs o infame sir Daniel, enquanto seu amado, Dick, assiste impotente, disfarçado de monge, precariamente protegido por sir Oliver:

Alguns dos homens de lord Shoreby abriram passagem pela nave central, fazendo os curiosos retrocederem com os cabos das lanças; e nesse momento, do outro lado do portão apareceram os músicos que se aproximavam sobre a neve congelada, os gaiteiros e trombeteiros com as bochechas vermelhas do esforço de soprar, os tamboreiros e timbaleiros batendo nos seus instrumentos como se competissem.

Ao chegarem ao edifício sagrado, alinharam-se dos dois lados da porta e, ao ritmo de sua música vigorosa, estacaram firmes na neve. Ao abrirem a fila desse modo, apareceram no meio deles os guias do nobre cortejo nupcial; e era tal a variedade e colorido de seus trajes, tal o espanto de sedas e veludos, peles e cetins, rendas e laços, que o cortejo parecia sobre a neve um caminho juncado de flores num jardim ou um vitral pintado num muro.

597

Primeiro vinha a noiva, de triste aspecto, pálida como a cera, agarrando-se ao braço de sir Daniel e acompanhada pela sua dama, a rapariga baixinha que havia se tornado amiga de Dick na noite anterior. Logo atrás, no mais radiante traje, seguia-a o noivo coxeando reumático; e como ao adentrar a igreja tivesse o chapéu na mão, dava para ver a calva vermelha pela comoção.

E chegou então a hora de Ellis Duckworth.

Dick, que permanecia sentado, atordoado por sentimentos contraditórios, arranhando o genuflexório a sua frente, viu um movimento na multidão, gente se empurrando para trás e olhos e braços se levantando. Seguindo estes sinais, viu três ou quatro homens com os arcos esticados, debruçados da galeria das claraboias. No mesmo instante soltaram suas flechas e, antes que o clamor e os gritos do populacho atônito pudessem ter sido ouvidos, já tinham saltado e desaparecido.

A nave estava cheia de cabeças que se agitavam e de vozes gritando; os religiosos abandonavam seus postos aterrorizados; a música cessara e, apesar dos sinos terem continuado a tocar no alto durante alguns segundos, ao fim um vento de desastre pareceu abrir caminho inclusive até a câmara onde os sineiros se penduravam nas cordas, porque eles também desistiram da sua alegre ocupação.

No centro da nave o noivo jazia morto, atravessado por duas flechas negras. A noiva tinha desmaiado, sir Daniel continuava em pé, sobressaindo-se da multidão, cheio de surpresa e de ira, com uma seta vibrando no seu antebraço esquerdo e o rosto banhado em sangue por outra flecha que tinha lhe roçado a sobrancelha.

Muito antes de se poder fazer qualquer busca, os autores desta trágica interrupção tinham se lançado por uma escada em caracol e fugido por uma porta secreta.

Mas Dick e Lawless permaneciam ainda como reféns; tinham levantado com o primeiro alarme e feito todos os esforços para alcançar a porta; mas, com a estreiteza dos corredores e a aglomeração dos padres e coristas aterrorizados, a tentativa tinha sido vã e voltaram estoicamente aos seus postos. E agora, pálido de horror, sir Oliver se levantava e chamava sir Daniel, apontando com uma mão para Dick:

– Aqui – gritou ele –, aqui está Richard Shelton, maldita seja a hora!, sangue culpado! Agarrem-no! Que não escape! Por nossas vidas, peguem-no e prendam-no com firmeza! Foi ele que jurou nossa destruição.

598

Advirto que minha tradução pode dar apenas uma ideia aproximada da vertigem de precisão em que sucede esta cena e todas as demais do romance. O que queria fazer notar é o modo com que a escrita se torna tridimensional: o espaço da igreja é utilizado em toda sua largura, amplitude e altura, em suas vistas ao exterior, suas entradas e saídas, seus espaços anexos, sua luz, seus ocupantes; e como estão coreografados os movimentos, com que azeitadas transições se passa de um quadro a outro, nos poucos segundos que dura tudo; e como as cores, as formas, a música, os gritos (com o delay dos sinos no silêncio súbito) se entrelaçam e combinam com as emoções, com a neve, com as fugas... Tudo isso Stevenson fez; ele sozinho fez o “trabalho de equipe” que deu este resultado. Sonoplasta, iluminador, figurinista, roteirista, cinegrafista, diretor, produtor, montador. Ainda que tivesse de tomar a precaução de não terminar por fundir todos estes operários num só, porque uma fusão completa empastelaria a cena, a tornaria uma fantasia pessoal do autor, faria perder o brilho objetivo em que está o melhor de seu efeito. E, ao mesmo tempo, não faz exatamente o trabalho que fariam esses burocratas do espetáculo, mas sua representação na literatura. Esses trabalhos mudam qualitativamente ao ser realizados pelo romancista, tornam-se o que antecede o trabalho, sua utopia como jogo livre da inteligência e ao mesmo tempo conservam as limitações práticas e as dificuldades do trabalho de verdade. São um trabalho de verdade, porque as construções imaginárias obedecem à mesma lógica que torna reais as construções reais. Na medida em que se desenvolve o ofício necessário para colocar de pé estas construções, vem à luz a

incomparável superioridade da literatura sobre as demais artes, as quais antecipa e inclui.

É certo que fica algo assim como um vazio insuperável: falta o som material que a música tem, ou as cores da pintura, os volumes da escultura, as imagens em movimento do cinema... Mas o romance utiliza positivamente essa falta, como deliciosa e criativa nostalgia da imagem e do som... e, definitivamente, da realidade, que é o substrato de toda representação. No romance ficou, como resto inassimilável, o sistema inteiro das artes, sua história, sua arqueologia, como significante do real que está a ponto de nascer, ou de voltar. E quando volta se desdobra por ação da própria mola que serviu para ocultá-lo, como no paradoxo de Lacan: “o reprimido e o retorno do reprimido são a mesma coisa”. A realidade é idêntica a si mesma, de qualquer lado da representação que seja vista. E se aceitamos a definição de Hegel da realidade como “o que estamos obrigados a pensar”, também deveríamos aceitar que o romance é o que ocupa nosso pensamento opcionalmente, como prova de liberdade.

599

O cinema, por ter operado nos fatos a divisão do trabalho, fica fora do círculo encantado da representação. A objetividade deu um passo a mais e ficou fora da subjetividade, mas esse passo foi dado de costas e ficou olhando o terreno do qual havia escapado, que não é outro senão o do romance. Daí a politique des auteurs, que apesar de sua formulação tardia foi a política permanente do cinema em toda sua história. O espectro da escrita ficou instalado nas películas e resistiu a qualquer tentativa de desalojamento. Já na década de 1910 o poeta norte-americano Vachel Lindsay propôs uma ideia do cinema como “linguagem hieroglífica”, conceito que Eisenstein levaria ao seu maior desenvolvimento enquanto teoria da montagem.

Vachel Lindsay foi um poeta errante que viveu entre 1880 e 1930 e que sobrevivia de recitar os seus poemas e não aceitava dinheiro em troca, mas cama e comida (como os poemas nem sempre davam para o pagamento, devia complementar com trabalhos de limpeza ou de carga e descarga). Suicidou-se aos cinquenta anos tomando uma garrafa de Lysol. Em 1915 publicou este livro, *The Art of the Moving Picture*, pioneiro na teoria cinematográfica. O capítulo XIII é o dos hieróglifos. Sua postura é de

que a palavra está fora de lugar numa arte de imagens móveis como é o cinema, pois as imagens bastam para contar uma história. Mas é necessário escrever com as imagens, diante do que propõe o uso de uma linguagem de imagens: os hieróglifos egípcios, dos quais tinha uma ideia muito pessoal. Diz que com oitocentos é suficiente e sugere que o cineasta os desenhe em cartolina e recorte e, ao colocá-los em fila, vai criando o argumento. Dá exemplos: há um hieróglifo que é o trono. Pode significar uma rainha e esta pode ser sua admirada Mae West, rainha por sua beleza, e com isso o diretor já tem a estrela do filme. O seguinte: uma mão. Uma mão pode abrir uma porta ou jogar veneno na xícara de chá. Abrem-se muitas possibilidades. O terceiro: um pato, que traz à mente a Arcádia. O quarto: um funil. O quinto: a letra N. (Aqui começa a ficar parecido com a enciclopédia chinesa de Borges). Se a história que se forma com esta lista não convence, basta voltar a misturar os oitocentos cartõezinhos e tirar outra vez.

600

O artista da montagem, como o escriba egípcio, reúne em diagramas o trabalho que a realidade criou; mas o mito do nascimento da escrita hieroglífica é apenas um episódio que reflete o mais intrigante dos mitos que haja sonhado qualquer civilização: o retiro de Osíris ao reino da morte, levando com ele nada menos que a vida, toda a vida. A mais ninguém ocorreu algo tão radical depois dos egípcios da quarta dinastia. Heródoto não se estende no assunto porque diz que os sacerdotes lhe pediram discrição. A figura diagramática que este mito produz, um termo que migra para seu oposto levando o todo que o inclui, é a representação da escrita, ou da linguagem. Osíris desmembrado é rearmado por Isis numa operação de montagem, mas já antes, ao retirar-se para o nada levando o todo, antecipava a representação linguística, e não só a do discurso nominativo mas a da construção, com sua tridimensionalidade, luzes e sombras, cores, sons, a hierofania da vida real. O trânsito de Osíris bem poderia servir como mito de origem do romance.

Talvez Lezama Lima assim o adivinhou, ao fazer descer das pirâmides o “pequeno manual” de imagens para fazer a montagem das histórias. Cito-o:

Era necessário que os símbolos das pirâmides não apenas se apresentassem ao povo com a solene arrogância dos volumes de pedra, com sua tentativa de permanecer na eternidade, mas que também se criasse sua cartilha, seu pequeno manual lido pelo povo nos momentos de vacilação em que se atormentava por seu destino, em que ao se dirigir à taverna, a própria embriaguez o levasse a formular as perguntas sobre sua sorte, suas viagens e suas colheitas ou suas relações com a teocracia reinante. Assim foram surgindo os baralhos do destino, os símbolos do Tarô, o livro portátil, que se abre e se fecha sobre cada uma das interrogações dos homens.

Enfim, tudo isso são digressões soltas, digressões de nada, como para estabelecer o esboço de uma paisagem conceitual em que se possa falar da literatura de evasão. Do que antes se chamava literatura de evasão. Agora não é chamada de nenhuma forma, porque não existe. Penso que nunca existiu na realidade, a não ser como recurso ou fantasma polêmico, apesar do qual, ou pelo qual, comecei a sentir falta dela (e até a tratar de produzi-la deliberadamente, com os pobres meios artesanais ao meu alcance).

601

De má palavra (e o que acho é que era só isso, uma qualificação negativa suspensa no vazio, que não qualificava nada preciso) passou a ser boa ou o seria se pensássemos e pensássemos no seu resgate, como estou tratando de fazer. Acontece na vida, por pouco que o tempo a afete: os signos de positivo e negativo intercambiam-se diante de uma qualidade ou defeito, segundo a mudança das circunstâncias.

O que não daríamos para recuperar a velha evasão, em vista do novo romance atual ou o que do romance tenho mais à vista. Os romancistas, e isto se acentua quanto mais jovens sejam, ou seja, à medida que passa o tempo, encontram cada vez menos motivos para promover uma escapada, enfatuados como estão com suas próprias vidas, contentes e satisfeitos com seus destinos e seu lugar no mundo. Ao perder o motivo para se evadir, se torna desnecessário o espaço por onde fazê-lo e só lhes resta o tempo, a mais deprimente das categorias mentais. Não podem fazer outra coisa além de contar as alternativas felizes de seus dias e, ai! de suas noites, num relato linear que é hoje o equivalente indigente do que antes era o romance.

Poderíamos nos perguntar como é possível que suas vidas tenham chegado a ser tão satisfatórias a ponto de tornar irresistível o desejo de

contá-las. Porque é evidente que nem todas as vidas são tão gratificantes; também há pobres, doentes e vítimas de todo tipo de calamidades. Mas, justamente, os que não estão contentes com suas vidas não escrevem romances e me dá a impressão de que nem sequer os leem. É como se tivesse se fechado um círculo de benevolência, e não se foge em círculos.

Dito de outro modo: houve um processo histórico que no último meio século foi eliminando todos os problemas e conflitos de um diminuto e muito preciso setor da sociedade, que ipso facto se dedicou à produção e consumo de romances celebratórios. Isto é uma simplificação, está claro, mas pode ser tomada como um mito explicativo. Subsidiados, psicanalisados, viajados e digitalizados, os romancistas vivem vidas de conto de fadas e, ainda assim, escrevem romances (e não contos de fada, o que seria mais honesto). A História lhes deu uma rasteira ao despojá-los de conflitos. Nem sequer lhes deixou o problema sexual. E, como se houvesse uma sanha especial, a História da Literatura colaborou, tornando muitíssimo mais fácil do que antes escrever um romance.

602

Como um romance não pode ser escrito sem conflito, os novos romancistas, que não o têm, precisam inventá-lo. É a única coisa que não deveriam inventar e é a única coisa que inventam. Porque ao inventar o conflito fica obstruída a genuína invenção romanesca, a maquinaria imaginária, o submarino do capitão Nemo ou a loucura de Dom Quixote, que era o que se inventava, para fugir do conflito. Quer dizer, para se evadir.

O preço que é preciso pagar para ter todos os problemas resolvidos é viver vidas estereotipadas. Ainda assim, e dado que a exclusividade concedida ao tempo faz com que não exista outra coisa, essas vidas se tornam tema e um tema não é o melhor que pode acontecer a um romance, porque põe todo o interesse fora do corpo do romance e o torna um recheio feito de forma automática, completando um após o outro os itens indicados pelo tema.

A predicação autobiográfica torna urgente o tema, além de absorvente, e exclui esse triunfo da linguagem que eram os purple patches. Hoje os romancistas não sabem sequer o que são os purple patches ou, em todo caso, não sabem que com esse nome, que provém da *Epístola aos Pisões* de Horácio onde é *purpureus pannus*, são chamadas as passagens

descritivas que interrompem a ação por um momento, curto ou longo, às vezes por apenas duas linhas. Antes nunca faltavam num romance e lhe davam sua poesia, seu ritmo, sua atmosfera. Quase poderia se dizer que eram o essencial do romance, seu luxo, o que fazia que valesse a pena, mesmo quando o leitor impaciente os saltasse. Porque o que importa do purple patch não é tanto o purple patch em si mesmo, quanto o que leva a ele e o torna necessário em certo ponto. Ou seja, o velho romancista consciente de seu ofício e decidido, porque sabia o que lhe convinha, a incluir um parágrafo descritivo, poético, paisagístico, um claro de espaço no fluxo temporal do relato, devia conduzir as personagens em determinada direção, à ação, ao argumento, de modo que se pudesse chegar naturalmente ao “pano púrpura”. E era esse trajeto, essa direção o que dava ao romance o seu movimento e a sua fantasia.

603

Talvez o canto de cisne dos purple patches tenham sido as *Iluminações* de Rimbaud. Por vezes cheguei a fantasiar com o romance que resultaria de usar as quarenta e duas *Iluminações* de Rimbaud como purple patches intercalados, levando o argumento, sem armadilhas e mantendo o verossímil tradicional, de uma a outra. Isto se parece com um procedimento de geração automática de romance (não tão automático, claro está) como os que eu vim predicando irresponsavelmente nestes últimos trinta anos. Irresponsavelmente, porém não tão estupidamente como os que tomaram isso de maneira literal. Ainda que não exista mais que como teoria, nem seja praticado, o procedimento tem um mérito e uma utilidade de primeira água: torna objetiva a fonte das histórias; sem ele, ou sem o que ele representa, a única fonte à qual recorrer é o que algum dia chamei de “o estúpido reflexo da maçã na janela”, quer dizer, a própria estúpida e miserável psicologia mumificada do sujeito filisteu e antiliterário que se supunha que a literatura tinha por objeto destituir.

O que fazer em relação a esse sujeito senão fugir dele. A evasão reinventada pode ser um veículo mais rápido que o procedimento, mais cômodo e poderia levar mais longe; a literatura de evasão, em sua necessidade de construir complexos mecanismos de devaneio, devia ser feita por um artesão de muitas habilidades, que não tinha tempo de se meter a falar de suas misérias pessoais e até as perdia de vista na multiplicação de

funções em que tinha que se desdobrar e chegava de um salto, quase sem se propor, a uma saudável objetividade.

Disse que até a história da literatura havia colaborado com a História para produzir estas deformações do narcisismo. De fato, a evolução do romance nos últimos cem anos o levou a se tornar independente da lógica tradicional do interesse do leitor. À deriva, livrado a si mesmo, o interesse se voltou na direção do autor. O resultado é um romance que, diante do risco de acabar de se esvaziar, deve ficar colado ao seu criador e justifica essa pergunta que se começou a ouvir com frequência crescente: e eu com isso? Por que estou lendo o registro das atividades e opiniões de um desconhecido ao qual nunca aconteceu nada? Por cortesia? Não estarei perdendo tempo? Esta última pergunta é a mais pertinente de todas. Os romances que aderiram ao círculo autobiográfico são feitos de puro tempo, porque o eu, quando realiza a sua essência de ter ficado só no mundo e só pode falar a si próprio, é puro tempo. O espaço ficou relegado, dado que ficou perdido o volume da representação: fica apenas o fio do discurso, que só é passível de se medir com tempo.

604

À diferença do que fiz com Stevenson, aqui não posso dar um exemplo porque ficaria mal com alguém. Suponhamos que dei um de qualquer maneira e que estamos refletindo sobre ele. A primeira coisa que sentimos é a falta de densidade, de volume. Cada frase nos informa sobre algo, mas a informação nos deixa onde estávamos, só que um pouco mais velhos e mais cansados. Tomemos a primeira página. O autor, ou a autora, fala, em primeira pessoa e no tempo presente, dos estragos da idade no homem ou na mulher que ama e da queda ou do esquecimento dos ideais da juventude. Pensou nisso olhando-se no espelho do banheiro ao se levantar de manhã. Termina de pensar na cozinha enquanto faz o café e contempla pela janela a parede suja de fuligem do edifício limítrofe. Suspira. Espirra. Olha o relógio. Assoa o nariz. Lembra que precisa ir ao pedicure. Cantarola uns versos de uma canção de Tom Waits e se diz que Tom Waits é, definitivamente, mais profundo que Leonard Cohen, ainda que não tenha o lirismo de Lou Reed. O café já está pronto, serve uma xícara, vai tomá-la no living. Nesse momento soa o telefone. Etcétera. A única coisa de que se trata é da ocupação do tempo. E continua durante duzentas ou trezentas

páginas, no melhor dos casos. Porque também podem continuar durante apenas oitenta ou cem páginas e nos fazer acreditar, pelo aspecto, que valeria a pena lê-lo.

É curioso notar que a virada temporal que o romance mais recente assumiu, a partir do abandono da construção espacial da representação, leva ao uso do tempo presente na narração, o chamado “presente histórico”. Não é tão contraditório como poderia parecer, porque é o modo como são contados os filmes, que agora passaram a estar antes, e funcionam como recordação subliminar geral do romancista: “Bill Farrel é perseguido por um dinossauro e se mete numa cova e encontra um macaco...” É o presente sucessivo-acumulativo do cinema, em que os papéis da produção já foram afetados pela divisão do trabalho, deixando o sujeito num ócio que duplica, complementa e representa o ócio do escritor ao qual a História já não pede nada, fechando-se assim o círculo.

605

Valeria a pena, entre parênteses, contrastar esta modalidade temporal do relato de filmes com a que se usa para os sonhos, que privilegia o pretérito imperfeito. “Eu estava numa casa em ruínas, aparecia o meu avô, me dava um livro de Paulo Coelho...” Nesse ponto há um escalonamento, também acumulativo, mas de permanências: se eu “estava” numa casa em ruínas, continuava estando quando “aparecia” o meu avô, aparição que persistia quando me “dava” um livro... O presente do cinema é um encadeamento de substituições. A diferença é marcada pelo sujeito: Bill Farrel, o dinossauro, o macaco, se sucedem sem deixar mais rastro que a ação que os move, enquanto que o “eu” do sonho persiste, como persiste a hora quando se viaja de oeste a leste.

As técnicas intuitivas de relato de sonho e cinema são ersatz, ou simplificações, de um relato que já assimilou a sua própria invenção, a invenção que o romance, pelo contrário, punha em cena. Dir-se-ia que, se existe algo mais melancólico que uma primeira pessoa que resiste às mutações da aventura e persiste em sua natureza de sujeito, é uma imagem que só serve para ser substituída, num invariável pestanejar de presente.

A literatura de evasão morreu. Não se foge de nada, porque não há nada do que fugir. Ao contrário: hoje o romance é romance de aproximação. Triunfou a proximidade, a droga que aproxima todas as coisas a si mesmas.

Uma autoestima exacerbada desalenta o trabalho, e o trabalho era o que justificava o romance que não era apenas a narração de uma história, mas a construção da cena de uma história. Esse romance, de que *The Black Arrow* foi o exemplo que escolhi, era uma espécie de maquete com molas, polias, luzes, telas que deslizam, miniaturas dotadas de chips falantes... A narração-construção implicava um trabalho, um artesanato que custava trabalho: não era simplesmente sair contando alguma coisa.

É notável que quando se fala do trabalho do romancista ou, melhor dito, quando se fala do trabalho do romancista com conhecimento de causa, quer dizer, quando o faz um bom romancista, se fala sempre em termos espaciais. Por exemplo, Truman Capote, numa entrevista ao *The Paris Review*: “O único recurso que conheço é o trabalho. A criação literária tem leis de perspectiva, de luz e de sombra... Se alguém nasce conhecendo-as, perfeito. Se não, é preciso aprendê-las e em seguida reorganizá-las conforme convenha a cada um”.

606

Ao existir o trabalho, a história devia ser especialmente boa; exigia-o uma razão básica de economia de energia, uma razão quase biológica: ia-se embora a vida do romancista na aprendizagem de um ofício tão difícil e na construção de maquinarias tão complexas. E que a história fosse boa não queria dizer apenas que fosse engenhosa ou inovadora ou cativante, nem muito menos que tocasse em temas eternos como o poder ou o amor ou o nazismo, mas que tivesse o espaço e o volume suficiente para entrar sensorialmente nela. Nesta exigência se esgotava, felizmente, a relação da pessoa do autor com sua obra. Hoje essa relação invadiu tudo, ao extremo do exibicionismo, e o trabalho se dissolveu; se a sua atração se mantivesse, a carga libidinal da autoestima se dispersaria. Hoje o romance flui diretamente do autor, sem passar pela intermediação da literatura; o trabalho que a respalda já não é o da escrita, mas o da publicação.

Conclusão: houve uma vez um romance de fazer sonhar e acreditar, volumétrico, autossuficiente, iluminado por dentro, um romance que promovia algo que se poderia chamar de “evasão”. Na espacialidade intensa que sua textura criava, todas as coisas se afastavam. Como no universo em expansão: um corpo elástico que se ampliava indefinidamente e cujos

pontos se separavam uns dos outros. Um efeito conexo era que o leitor se desprendia do tempo, do que nasceu a calúnia de que o romance servia para matar o tempo, ou para se distrair, ou para ver o tempo passar.

Este romance era o fruto perfeitamente inútil, luxuoso, de uma sinuosa evolução literária e, possivelmente, não estava destinado a durar, porque dependia de algo tão precário quanto um delicado equilíbrio histórico em que os leitores ainda tinham a confiança suficiente em seu lugar na sociedade que podiam se permitir o gozo estético de se distanciar de si mesmos, porque sim, para se verem de longe por um momento, para que a subjetividade não fosse a massa gelatinosa de contiguidades coladas que chegou a ser. Além disso, não era qualquer um que podia escrevê-lo: criar e sustentar a armação da distância exigia uma longa aprendizagem e uma técnica refinada, uma ourivesaria de precisão – pobremente recompensada. O mercado do folhetim, uma produção por empreitada de entretenimento barato, numa determinada configuração social, haviam sido o solo no qual cresceram os romancistas do XIX e, em grau de superação dialética, Stevenson. Com ele, a literatura se encarregava da evasão num nível superior. Mas trinta anos depois de sua morte, já se prognosticava o seu esquecimento. Chesterton respondia à crítica de “externalidade” que lhe era feita dizendo que esta objeção não era mais que uma derivação do que chamava de “a falácia da internalidade”: quer dizer, “a ideia de que um romancista sério deve ficar confinado no interior do crânio humano”. Sim, Stevenson era um homem da superfície, mas “o psicológico não é menos psicológico por sair à superfície em forma de ação. Equivaleria”, diz Chesterton, “a dizer que o delicado mecanismo de um relógio só existe quando o relógio para. E penso que estes críticos considerariam a ação do relógio, fazendo girar seus ponteiros, como uma ofensiva mostra de gesticulação estrangeira”.

Lendo estas linhas de Chesterton me ocorre que a boa crítica literária é subsidiária de uma certa exterioridade da literatura. Sem um jogo aberto de separações e recortes nítidos, todas as proximidades tendem a se parecer e a se confundir.

A má reputação da evasão, que não só foi a única reputação que teve como foi a única existência que teve, nasceu quando alguém supôs que o

romance podia servir para criar no leitor um compromisso com os conflitos sociais ou históricos do momento. Um compromisso emocional, que esclarecesse, ou aprofundasse, a posição política ou ética tomada racional ou intelectualmente pela leitura dos jornais ou dos filósofos ou, mais em geral, pela experiência.

O apelo à experiência se fazia, e se faz, em termos de redundância. O realismo, ou a alegoria, que é o realismo dos pobres, iniciou seu prolongado reino enquanto se fazia necessário para o reconhecimento e, a partir deste, tirava as conclusões pertinentes. Com isto, a literatura séria delatava sua contemporaneidade com a emergência da cultura de massas, cujo auge se deu em paralelo a ela. O triunfo da cultura popular em sua forma atual, midiática, foi o triunfo da redundância, na forma da repetição e da obviedade. O romance do compromisso político-social pretendia redundar na experiência do leitor, impedir sua evasão e encerrá-lo no círculo do reconhecimento de si mesmo, na tomada de consciência. Ao que Sartre chamou de “situação”. Se na esfera hermética da “situação” se abria um buraco, este era obstruído de imediato, classicamente com o dedo: o dedo de um operário, seccionado por uma máquina defeituosa na fábrica onde era explorado.

608

A história às vezes funciona no registro do conto de fadas, como quando o operário da realidade perde um dedo na fábrica e chega a Presidente. Mas pode se dar o inverso, como na maravilhosa *Bizarra* de Rafael Spregelburd, o grande conto de fadas da literatura argentina, onde todos os estereótipos do audiovisual de massas se voltaram contra o reconhecimento. O episódio do dedo cortado não podia faltar e, efetivamente, perde-o nas engrenagens e lâminas de uma máquina a protagonista, Velita, exploradíssima operária de frigorífico. Uma das protagonistas, porque a obra, as doze obras que compõem esse ano de milagres, é a saga de duas gêmeas separadas ao nascer, Candela e Velita. Sua mãe as entregou ao dar à luz: Candela para uma família rica, Velita para uma pobre, e depois disso se mandou para a Suécia, onde triunfou como uma das cantoras do Abba. Candela, já adulta, escapa de sua casa e uns criminosos muito ineficientes tentam fazer os seus ricos pais acreditarem que a sequestraram e pedem resgate. Os pais pedem por sua vez uma prova

de vida e os falsos sequestradores, que por certo não a tem em seu poder, lhes mandam o dedo que a jovem operária do frigorífico, que é Velita, perdeu nas engrenagens de uma máquina defeituosa. Submetido a uma análise de DNA, o dedo se revela ser de Candela, ainda que não seja: as gêmeas, que não sabem que o são nem se conhecem nem suspeitam sequer da existência da outra, compartilham o mesmo código genético, nos dois extremos da escala social.

A construção de *Bizarra*, coletiva na criação por sua origem teatral, recuperou no livro a unidade de “trabalho múltiplo” que observei no romance de evasão. A espacialidade, a cena, estava dada de antemão pelo teatro e, dentro da espacialidade, o recorte das figuras, acentuado pela duplicidade ator-personagem. Quando os críticos se perguntaram de onde vinha o gosto de Stevenson pelo nítido e definido das superfícies, encontraram-no no teatrinho de silhuetas de papelão pintado, comum na Escócia de sua infância. Refutando a equivocada aproximação feita por um crítico de Stevenson e Poe, Chesterton compara o corvo deste último com o papagaio no ombro de Long John Silver na *Ilha do tesouro*. O corvo é um pedaço de noite na noite, uma mancha de obscuridade fulminada pelo pressentimento e pelo terror. Enquanto que o papagaio, com suas cores vivas e seu palavreado gozador, permanece insolúvel e inocultável sobre o fundo marinho de luz ácida, de cristal. Refinada até se adaptar às ramificações mais complexas da imaginação, a construção do teatro continua sendo o modelo do recorte de figuras e sua localização numa cena por sua vez também recortada na luz, no som e nas perspectivas mutantes.

A superfície, afinal, é o caminho mais disponível para uma boa escapada e é com superfícies que se constroem volumes habitáveis. Mas se diria que em algum momento houve um divisor de águas e a evasão, que era o emblema do romance, ficou a cargo da má literatura. A boa se encarregou do discurso, não somente o que dá corpo ao romance, agora um corpo linear sem volume, mas o que a justifica, sobretudo diante do injustificável e gratuito do romance de evasão.

Hoje ninguém fala de literatura “comprometida”. Não haveria com o que se comprometer. Mas ficou o mecanismo e o romance bom, ou sério, continuou colado a si mesmo, negando-se à evasão. A privatização do

conflito social, sua internalização em forma de psicologia, autobiografia, autocomplacência, deixou o tempo como única ferramenta operável. E como do tempo ninguém escapa, e o tempo é representado pelo discurso, a construção chegou ao seu fim e ficamos sem bons romances.