

O MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA, DE MACEDONIO FERNÁNDEZ, E A AUTORREFLEXIVIDADE DA FICÇÃO LATINO-AMERICANA

Daniel Baz dos Santos

Doutorando em História da Literatura (UFRGS)

dbazdossantos@yahoo.com

RESUMO

A ficção parece cada vez mais clamar por ser entendida enquanto um projeto e não um objeto estático, imutável e acabado. Macedonio Fernández foi um dos autores que melhor percebeu isso nos 58 prólogos que iniciam e integram seu romance *Museu do romance da eterna*. O caráter meta e paratextual do texto e sua atitude anti-ilusionista permite que lancemos um olhar para a representação em espaço latino-americano, tendo como base a reflexão de nomes do tipo de Gérard Genette, Luiz Costa Lima e Juan José Saer.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura latino-americana, romance, metaficção.

RESUMEN

La ficción parece cada vez más clamar por ser entendida como un proyecto y no un objeto estático, inmutable acabado. Macedonio Fernández fue uno de los autores que mejor percibió eso en los 58 prólogos que empiezan e integran su novela *Museo de la novela de la eterna*. El carácter meta y paratextual del texto y su actitud anti-ilusionista permite que lancemos una mirada para la representación en espacio latino-americano, teniendo como base la reflexión de nombres del tipo de Gérard Genette, Luiz Costa Lima y Juan José Saer.

PALABRAS-CLAVE: Literatura hispanoamericana, novela, metaficción.

O *Museu do romance da eterna*, de Macedonio Fernández, é um livro de ficção atípico. Seu autor trabalhou nele durante aproximadamente 50 anos sem conseguir terminá-lo e podemos entender por quê. O escritor idealizou um projeto romanesco no qual todos os níveis do discurso se interconectam e em cujo diálogo são formadas instâncias híbridas, para-meta-intertextuais. O primeiro choque sofrido pelo leitor está, realmente, no nível paratextual da obra, o qual será a temática central deste trabalho. São 58 prólogos que, fugindo da intenção original de dar uma notícia sobre a história que será lida, apresentando suas características, adiam para um futuro aparentemente nunca alcançado sua execução. São mais de cem páginas lendo a respeito de um romance que aparentemente nunca irá se concretizar, e, quando isso finalmente ocorre, já estamos contaminados por esse universo digressivo repleto de comentários, curvas e nuances que anteciparam sua realização, apresentando personagens, justificando suas atitudes e definindo os rumos da história. É irônico que o caráter inacabado da obra termine por ser, realmente, o mais apropriado para sua apresentação, já que seu discurso nunca se apresenta como um objeto e sim na forma de um projeto crítico, irregular e polivalente.

Antes de partirmos para a análise destes infundáveis prólogos, é fundamental lembrar o que Gérard Genette diz a respeito daquilo que chama de “instância prefacial” no seu livro *Paratextos editoriais*. Ao desenvolver aquilo que seria uma espécie de “pré-história” dos prefácios, o autor explica que antes da era de Rabelais, ou seja, quando o texto impresso em livro ainda não se tinha estabelecido, os prólogos não eram viáveis para a lógica econômica da era dos manuscritos. Contudo, isso não significa que a função do prefácio inexistia, já que no interior do próprio texto (comumente no início ou no fim) havia declarações por parte do autor, ocupadas em apresentar ou mesmo comentar a própria obra, tradição já presente nos primeiros versos da *Ilíada*, que traziam aquilo que Genette chama de “prefácio integrado” (2009, p. 147). O período medieval, assim como era visto nos tempos áureos da epopeia, foi, de fato, marcado pela oscilação entre este tipo de introdução e o começo *ex abrupto*.

O que devemos notar é que neste modelo de prefácio integrado, o paratexto é encarado como uma das camadas textuais e não como um anexo da obra. Sendo

assim, deixa de ser um artifício complementar para se tornar um elemento essencial do texto. Essa estratégia diz muito da noção de ficção proposta por Macedonio Fernández, já que o espaço do comentário é indissociável da representação comentada. O livro do autor argentino preenche, assim, duas das categorias de Genette, no que diz respeito à autoria do paratexto, sendo “Autêntico”, ou seja, do próprio autor, e ao mesmo tempo “fictício”, visto que a voz autoral provém do mesmo espaço das vozes das personagens e não se coloca aquém ou depois delas, como costumeiramente é feito. O autor deixa claro que o seu discurso é um fenômeno tão esteticamente motivado quanto a fala de seus personagens. Assim, já dentro das funções aferidas pelo autor francês em seu trabalho, os prólogos de *Museu do romance da eterna* parecem valorizar a “diversidade”, pois exercem a exaltação da ambiguidade do discurso e se recusam a cumprir as expectativas ordinárias do leitor (GENETTE, 2009, p. 183). Não por acaso, o exemplo dado por Genette no ponto em que exemplifica este tipo de conteúdo prefacial é justamente o de Jorge Luís Borges, um dos grandes influenciados por Macedonio Fernández.

Em seus outros aspectos, os prólogos do romance servem, em síntese, para subverter as funções rotineiras das instâncias prefaciais, negando-se a tratar com clareza e correção da gênese da obra, da ordem de leitura, das indicações de contexto, das declarações de intenção, das definições de gênero e temas, ou da orientação do leitor. Nesse sentido, mesmo os “contratos de ficção”, comuns em autores autoconscientes como John Barth ou Roland Barthes, são problematizados pela instável voz que introduz a narrativa, o que permitiria relacionar a ideia de “esquiva” (GENETTE, 2009, p. 203) ao procedimento de Fernández, já que a introdução de seu texto insiste no desamparo do receptor. Tal indefinição está presente já no terceiro prólogo de *Museu do romance da eterna*, o primeiro em que o autor enfrenta a confecção de sua obra. Nele, o romancista argentino fala de seu projeto de publicar o último romance ruim (*Adriana Buenos Aires*, publicado em 1922) e o primeiro romance bom (subtítulo de *Museu do romance da eterna*). Assim, explica que

O Romance Ruim merece uma homenagem; aqui vai a minha. Assim não vão dizer que não sei fazer mais as coisas; que, de talento limitado, não consegui realizar um dos gêneros do romance, o ruim; no mesmo dia mostro a

plenitude de minha capacidade. É certo que alguma vez corri o risco de confundir o ruim que devo ter pensado para *Adriana Buenos Aires* com o bom que não acaba de me ocorrer para o *Romance da Eterna*: mas é questão de que o leitor colabore e os desconfunda. Às vezes me vi perplexo, quando o vento fez voar os manuscritos, pois saberei que escrevia uma página de cada por dia, e não sabia que página correspondia a qual; nada me ajudava porque a numeração era a mesma, a qualidade de ideias, papel e tinta também, já que havia me esforçado para ser igualmente inteligente nos dois para que meus gêmeos não quisessem brigar. Como sofri quando não sabia se uma página brilhante pertencia ao último romance ruim ou ao primeiro bom (FERNÁNDEZ, 2010).¹

O trecho sintetiza algumas das principais preocupações do autor, dando ideia da dimensão metatextual de *Museu do romance da eterna*, a exemplo da discussão do romance enquanto gênero, da liberdade interpretativa do leitor e da impossibilidade de se ter controle do material artístico, sempre indomável e heterogêneo. É por isso que o romance só pode ser tratado enquanto uma promessa, cuja possibilidade futura mais coerente é o fracasso, como fica claro no quinto prólogo intitulado “Perspectiva”:

Romance de leitura de irritação, que como nenhum outro terá irritado o leitor por suas promessas e seu método de inconclusões e incompatibilidades, romance que fará fracassar o ímpeto de evasão à sua leitura, pois produzirá um interesse no ânimo do leitor que o deixará ligado ao seu destino – que de muitos amigos necessita (idem, ibid).

Associado a esse trecho, no terceiro prólogo já ficara estabelecida a ideia de texto em porvir, que se pensa conforme se apresenta, item fundamental para o desenvolvimento de nossa análise. Seguindo, portanto, com ela, é necessário compreender que tal hibridismo atingido pelo discurso está em dia com um dos principais objetivos de Macedonio Fernández quando escreve este incansável projeto prefacial, a saber: estabelecer um ataque direto à tradição realista do romance. Após nomear sua estética de “inventiva” no prólogo de número 7, o escritor afirma, no décimo sexto, intitulado “Prólogo que acredita saber algo, não do romance, que isso não lhe é permitido, mas de Doutrina da Arte”:

A tentativa estética presente é uma provocação à escola realista, um programa completo de desacreditamento da verdade ou realidade do que o romance conta, e somente a sujeição à verdade da Arte, intrínseca, a incondicionada, autoautenticada. O desafio que persigo à verossimilhança, ao disforme intruso da Arte, a Autenticidade – está na Arte, faz o absurdo de quem se acolhe no Sonho e o quer Real – culmina no uso das

incongruências, até esquecer a identidade dos personagens, sua continuidade, a ordenação temporal, efeitos antes das causas etc, razão pela qual convido o leitor a não se deter a desenredar absurdos, legitimar contradições, e sim seguir o curso de arrasto emocional que a leitura vá promovendo minuscilmente nele (idem, ibid).

Ainda neste mesmo texto, o autor naturalmente se contrapõe à noção tradicional de catarse, já que ele não quer um leitor que se entregue apenas emotivamente ao texto. Macedonio Fernández está decidido a se contrapor à ideia de arte como “Alucinação”, abrindo mão do leitor ingênuo em prol de um desejo maior: “O que quero é outra coisa, é ganhá-lo como personagem, quer dizer, que por um instante ele mesmo creia não viver. Essa é a emoção que me deve agradecer e que ninguém pensou proporcionar-lhe” (idem, ibid). Apesar da digressão irônica, o escritor argentino não está sozinho em seu projeto de exercer o poder do metatexto contra a arte realista, assim como está longe de ser o primeiro a elucidá-lo.

O mundo ocidental moderno viu a tradição metatextual se fortalecer a partir do clássico espanhol *Dom Quixote*, de Cervantes, o que nos permite afirmar que o romance já surge com uma carga razoável de anti-ilusionismo. Como nunca antes havia acontecido, aqui o leitor teve de, finalmente, abdicar de uma postura passiva e se engajar ativamente no projeto da obra. É necessário saber, por exemplo, que Cide Hamete Benengeli, suposto autor do texto, é uma ficção, que Miguel de Cervantes é o nome real do criador do livro, da mesma forma que as diversas fontes elencadas pelo pseudoautor são inventadas pela instigante e engenhosa voz autoral. O autor espanhol originava um tipo de jogo textual no qual os níveis da ficção e da realidade se contaminavam, confundindo suas fronteiras. Tal procedimento exigia do receptor um esforço hermenêutico extra, já que uma experiência meramente catártica de entrega e empatia pelas situações narradas deixava de ser o suficiente para penetrar em profundidade nos conteúdos do discurso. É a respeito disso que Adorno (2003, p. 61) irá se posicionar em *Notas da literatura*, dessa vez lendo *Em busca do tempo perdido*, que, assim como o romance cervantino, também alterna as esferas de onde provém o discurso:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um

componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância é fixa. Agora ela varia como as posições de câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora é guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.

Nesse sentido, de forma sutil, os autores operam já aquilo que muito tempo depois Gérard Genette (2009, p. 204) chamaria de “metalepse do autor”, na qual um primeiro narrador dá espaço ao segundo, figurativo do próprio autor, que participa ativamente dos elementos narrativos enquanto os cria. Claudia Amigo Pino em seu livro *A ficção da escrita*, falando daquilo que ela denomina “Literatura de criação”, explica que na saga do Cavaleiro da Triste Figura, as

Alusões a manuscritos indecifráveis e a obras incompletas (que se repetem várias vezes no romance) correspondem a uma das mais importantes estratégias para remeter o leitor à ideia de que a história que lê está sendo construída e não é um novo mundo que se abre a cada vez que corre os olhos sobre uma linha do livro que tem nas mãos (2004, p. 37).

A autora cita ainda *Tristan Shandy* e *Jaques, o fatalista*, como exemplos emblemáticos de um patrimônio anti-ilusionista mantido pela literatura, grupo a que se podem acrescentar o já citado Rabelais, *Tom Jones*, de Fielding, entre outros, ainda que, principalmente no século XIX, o “Império realista” (idem, p. 39) se tenha mantido.

Para alguns, contudo, a capacidade inventiva do romance é justamente aquilo que ele tem de mais realista, já que suas qualidades especulativas teriam relação direta com a forma na qual interagimos com uma realidade também aberta e inexplorada. É o que pensa Michel Butor no ensaio “O romance como pesquisa”, quando defende que

A busca de novas formas romanescas cujo poder de integração seja maior representa pois um triplo papel com relação à consciência que temos do real: de denúncia, de exploração e de adaptação. O romancista que se recusa a este trabalho, não transformando os hábitos, não exigindo de seu leitor nenhum esforço particular, não o obrigando a essa volta sobre si mesmo, a esse questionamento de posições há muito tempo adquiridas, tem certamente um êxito mais fácil, mas torna-se cúmplice deste profundo mal-estar, desta noite em que nos debatemos. Ele torna ainda mais rígidos os reflexos da consciência, mais difícil seu despertar, contribui para sua asfixia, tanto que, mesmo se ele tiver intenções generosas, sua obra é finalmente um veneno.

A invenção formal no romance, longe de se opor ao realismo, como o imagina muito frequentemente uma crítica de vistas curtas, é a condição *sine qua non* de um realismo mais avançado (1974, p. 12).

Segundo o autor francês, o romance tende, e, de fato, deve tender, para a sua própria elucidação, e os livros que ocultam esta capacidade reflexiva, nos apresentam uma realidade pálida, acrítica, imóvel, uma “mentira” (idem, p. 13) que só serve para deixar flagrante a contradição de uma representação frágil e “incompleta”. Ainda que o texto de Michel Butor mereça algumas ressalvas, o centro de sua preocupação pode ser percebido em outros teóricos muito diferentes de si. É o caso de Luiz Costa Lima que, durante mais de 40 anos refletindo sobre a questão da mimese, não hesita em afirmar que ela se trata mais de uma produção das diferenças do objeto estético em relação ao mundo do que das semelhanças entre eles (como as leituras de Aristóteles feitas na Renascença tentaram, equivocadamente, estabelecer). Entretanto, para esmiuçar as diferenças entre um tipo de arte mais orientada pelos referenciais empíricos e outra mais liberta das coordenadas contextuais, o autor diferencia o que ele chama de “*mimesis* da representação” da “*mimesis* da produção” em trecho longo, mas que merece ser citado:

[...] se a imitação é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mimesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes. Neste caso, falar-se-ia como é o que propriamente sucede com Nerval ou Baudelaire, em problematização da *mimesis*, ou, mais propriamente, em questionamento da *mimesis* da representação. Quando em etapa posterior, com Mallarmé, a *mimesis* parte da destruição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade, já não poderemos falar numa mesma *mimesis* da representação. E isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade. Simplifico a discussão chamando de Ser a maneira como a sociedade concebe a realidade, o que aí ela recorta como o passível de existência. Talvez seja uma característica grosseira, mas por ela quero apenas dizer que algo não é simplesmente por ser percebido, mas por caber em uma prévia representação do que tomamos como realidade. A poética de Mallarmé violenta a concepção de *mimesis* como sujeita ao ajuste prévio com o Ser. Como, entretanto, continuaríamos a seu respeito a falar de *mimesis*? Por que não sermos “atuais” e declararmos que o conceito alcançou sua exaustão? Porque, como o produto de arte, por definição, apresenta um relacionamento

apenas indireto com o real, não pode adquirir um significado pela utilidade que promova. Se o leigo se posta diante de um quadro abstrato, como ele não “acende” nada, sente-se com o direito de invocar alguns dos chistes conhecidos para negá-lo. Para que o produto que não segue os parâmetros da *mimesis* da representação – que não se apoia ou apenas minimamente em algum dado externo – possa despertar uma significação é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção. Neste caso, o *Ser* já não é o seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada. E, se identificamos o *Ser* com o real, diremos que o próprio da *mimesis* da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu *déficit* anterior (LIMA, 2003, p. 179-180).

A noção de “mimese da produção” pode ser nosso norte na tentativa de desvendar a autoconsciência da obra de Fernández, operando melhor que, por exemplo, a noção de “mimese no processo” defendida por Linda Hutcheon que, ao se filiar ao pós-modernismo parece se esquecer de que este tipo de escrita “narcisista” é também uma expressão essencialmente moderna. Este produto rebelde à representação que tem início junto com a modernidade só é capaz de funcionar, segundo Costa Lima (2003, p. 181), com a participação ativa do receptor, que tem seu papel também alterado a partir do século XVI. Neste ponto podemos voltar ao *Museu do romance da eterna*, que associa seu intenso teor autorreflexivo à preocupação com o papel do leitor e, em graus mais avançados, com uma espécie da teoria da leitura veiculada pelo livro. Já no primeiro prólogo, o narrador fala de certa manobra das personagens que apostam na “demonstração de respeito e garantia ao Público Leitor que pela primeira vez se dedica a ele”.

O Prólogo 14, por sua vez, com o irônico título de “Aos leitores que sofreriam se ignorassem o que o romance conta” é um dos mais exemplares ao apresentar uma ideia que terá bastante influência na literatura argentina posterior: “o leitor saltado”, ou seja, aquele que lê pulando as páginas sem se importar com a unidade cronológica do livro. A respeito disso, o autor defende:

Em que se observa que os leitores salteados, que pulam páginas, são, também, leitores completos. E que, quando se inaugura, como aqui ocorre, a literatura salteada, deve ler corrido se são cautos e desejam continuar como leitores salteados (FERNANDÉZ, 2010).

Esta entidade é complementar ao tratamento dado pelo escritor ao seu material, sendo este também um “autor salteado”. Diz ele ao receptor:

[...] desculpa por apresentar-te um livro inseguido que como tal é uma interrupção para ti que te interrompes sozinho e estás tão incomodado com o transtorno trazido a ti pelos meus prólogos nos quais o autor salteado te fazia figurar e sonhar sobressaltado que eras leitor contínuo até duvidar da inveterada identidade do eu salteante [...] Eu te fiz leitor seguido graças a uma obra de prefácios e títulos tão soltos que foste por fim encadernado na continuidade inesperada do teu ler (idem, *ibid*).

O leitor que não tenta descobrir uma solução final é o “leitor modelo” do livro, chamado no prólogo 29 de “leitor artista”. Além deste, o livro apresenta mais uma série de tipos de leitores, como a cômica lista exposta no prólogo 30 que contempla, entre outros, “o Leitor de vitrine”, “o Leitor Mínimo”, “o Leitor Não Conseguido”, o “Leitor de Capa”, o “Leitor de porta”, entre outros, heterogeneidade que sustenta ainda mais o caráter polivalente das intenções do texto. Contudo é na leitura crítica, presente no prólogo “Carta aos críticos” que temos uma nova preocupação metatextual, na qual o autor tenta antecipar as leituras “oficiais” de seu livro. O trecho começa assim:

Sou o único que vos compreendeu, o primeiro que captou vossa definição essencial: sois eternos operadores da Perfeição, e os cotidianamente reduzidos a elogiadores da encadernação, obrigados pelo frustrar-se um após o outro, dia a dia, do poema, do romance, o livro; sois os únicos que amam e concebem a Perfeição; os escritores nada disso, publicadores de rascunhos, livros de pressa, de oportunidade, de ir pelos quatro cantos [...] (idem, *ibid*).

Para terminar de maneira categórica e demolidora: “Sou aquele que adivinhou que sabeis o que não é a Perfeição” (idem, *ibid*). O romance, dessa maneira, vive um paradoxo imperfeccionista, que simula a todo o momento uma ausência de planos, ainda que revele dominar completamente todos os artifícios da narrativa e estar cômico das técnicas que o compõem. A ordem, a organização e a congruência são dispensadas, mas a partir de um gesto ativo de uma voz consciente. Ainda sobre essa matéria, a última discussão fundamental feita por Macedonio Fernández diz respeito à metafísica do romance enquanto gênero. Segundo o autor, no prólogo 25, tempo e espaço e seus centros de valor (tamanho e duração) não são realidades e sim

inferências de nossa psiquê, e, por isso, esta também nunca pode ser tida como um objeto estável, mas como um fenômeno em franca transmutação. Esta niilidade tripla, do tempo, do espaço e do sujeito é a “certeza metafísica do romance”, segundo o autor. Não entraremos na discussão teórica que pode ser estabelecida a partir das afirmações conceituais do escritor argentino, o que poderia nos levar à teoria cronotópica bakhtiniana, que apresenta exatamente o contrário do aqui exposto, tratando o espaço e tempo como eixos de representação para diferentes realidades históricas, ainda que elas sempre sejam engendradas, e refratadas, pelo discurso. Essa reflexão seria trabalho para outro texto. Ao invés disso, gostaríamos de explorar a coerência entre a base metafísica do fenômeno artístico, como articulada pelo autor rio-platense e a formatação empreendida por ele, já que, ao mimetizar a produção, ao fazer uma “escrita de criação”, o autor está permitindo que a razão representativa liberte-se radicalmente do empírico.

Para isso, voltamos ao trabalho de Gérard Genette, visto que sua teoria da “metalepse” é fundamental para entendermos o grau autorreflexivo e a postura estética de *Museu do romance da eterna*. O teórico francês em seu hoje clássico *Discurso da narrativa* desenvolve aquilo que ele chamou de “metalepse”, conceito referente ao trânsito dos elementos do texto entre seus diferentes níveis. Duas das manifestações mais comuns deste fenômeno dizem respeito à introdução do autor no nível da narração e à presença do leitor como um dos itens mimetizados pela narrativa. Sendo assim, duas instâncias que estariam aquém da narrativa principal da obra são evocadas no discurso, confundindo os níveis da diegese, o que, em *Museu do romance da eterna*, se torna ainda mais ambivalente, em vista da hibridez entre o extrato textual e o paratextual do romance e sua natureza fictícia.

Genette está preocupado com o abandono por parte dos escritores da função do “narrador externo”, ou seja, a metalepse torna-se um item fundamental da narratologia moderna (e Cervantes já havia intuído isso), onde o enquadramento do enredo não deve ser fixo, fenômeno que ocorreu em paralelo com o abandono paulatino das “molduras” tão comuns no romance renascentista, como já mostrou Auerbach no seu livro *A novela no início do Renascimento* – Itália e França. Dizendo de

outro modo, a metalepse abrange “toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegéticos (ou de personagens diegéticas num universo metadieético, etc.), ou o inverso.” (GENETTE, 1995, p. 234). É, portanto, um fenômeno de substituição da *archaica* aventuresca, que animou por longo tempo o romance, pela preocupação digressiva de pontuar a presença do emissor/destinatário, enfatizando o caráter construtivo do discurso. É, assim, uma figura de autorreferencialidade concernente à metassignificação de um texto, ou seja, a capacidade de ser o conteúdo de si mesmo. Foi esse aspecto que popularizou o conceito desenvolvido por Genette dentre os teóricos do pós-estruturalismo, tão desconfiados da noção de “obra” e muito mais preocupados com a textualidade e suas possibilidades. O conceito serviu também para desenvolver uma reflexão sólida a respeito das interpolações entre o diegético e o extradiegético, mesclando os universos daquele “em que se conta”, com “aquele que se conta” (idem, p. 235).

Sendo assim, a descontinuidade salteada, a autoironia, a refração do discurso, complementadas pelas mudanças de um extrato enunciativo a outro e, finalmente, pelo adiamento do romance, são os elementos que caracterizam e definem *Museu do romance da eterna* e o tornam uma das manifestações mais intrigantes da ficção em contexto latino-americano. Evitando o gênero, os prólogos não deixam de ser já discurso em prosa ficcional. É aqui que *Museu do romance da eterna* está em dia com a difícil modernidade vivida na América Latina e as contradições de importar uma realidade plenamente moderna para um universo ainda marcado por valores pré-modernos (entre eles o regionalismo que tantos problemas causou a Jorge Luis Borges no seu início). Essas contradições foram ainda mais impactantes na Buenos Aires “moderna” que teve de se adaptar à modernização também da comunicação, diante do novo fôlego e função da imprensa, como defendeu recentemente Beatriz Sarlo (2010). Para esta nova consciência, o prazer da leitura passa a estar em uma espécie de entre-lugar, onde o romance ainda não se estabeleceu como uma forma acabada, já que a realidade ao seu redor também ainda não se conformou integralmente. O prazer da leitura não é abandonado, mas se relaciona com este estado anfíbio, como já intuiu

Alejo Carpentier, sendo esta uma das grandes conquistas da tradição autorreflexiva citada anteriormente:

O prazer da leitura, desde a tradição picaresca, que tem em Quixote mais uma vez (ainda que o cavaleiro andante seja muito mais que um pícaro) uma curva importante, não está apenas em aprender a história, mas em indagar-se a respeito dela, como já atentara Carpentier em um clássico ensaio sobre a ficção na América Latina (CARPENTIER, S/D, p. 10)

A hipótese do autor cubano é que, sendo um gênero tardio na história dos demais construtos linguísticos, o romance apoiou-se na imitação como sua principal alternativa de composição, técnica extremamente bem sucedida em um contexto repleto de “nativismos”, como o latino-americano. Em vista disso houve, aparentemente, a castração de uma potência ficcional (que Costa Lima chamou no Brasil de “veto” ao ficcional) que parece retornar, recalcada, em obras como a de Macedonio Fernández. A explicação para o problema pode ser encontrada na descrição que Juan José Saer faz do fenômeno no ensaio “El concepto de ficción”. Segundo ele (2004, p. 12):

La ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros.

E conclui:

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. Quizás – no me atrevo afirmarlo – esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez (idem, p. 16).

O *Museu do romance da eterna* é a manifestação mais bem acabada da realidade incompleta da cultura latino-americana e que tem nisso seu maior valor: o de encarar a ficção como um projeto, um fenômeno sempre em devir e nunca

plenamente pronto. Nesse sentido, a Argentina criou sua própria tradição com Borges, Cortázar, Puig, Piglia e mais recentemente Alan Pauls. Como já afirmou Lukács (2000, p. 86), “ter de refletir é a mais profunda melancolia de todo o autêntico romance”. O gênero é tido como um construto ansioso, ocupado da sua própria impermanência. É em sua instabilidade e incompletude que ele se define como um dos procedimentos mais eficazes na renovação dos sentidos e na crítica das formações discursivas majoritárias, indo ao encontro da brilhante conclusão de Raúl Antelo no seu ensaio “Marcas territoriais como ready mades”:

Através dessa herança histórica que faculta, aos que ensaiamos uma leitura cultural, o exercício de nossa historicidade, constrói-se, aos poucos, um novo vínculo entre nossa disciplina e a vida excessiva em volta, vínculo oblíquo capaz de desenhar, por sua vez, o caosmos de uma modernidade reapropriada em que é necessário ‘connaître vraiment ce qu’on ne peut pas recommencer’, imperativo paradoxal em que a impossibilidade de recomeçar se choca com um conhecimento inaugural (naître) que é sempre, entretanto, reconhecimento geminado (connaître) (ANTELO, 1995, p. 49-50).

Se reinaugurando paulatinamente e negando-se a se ter definitivamente como um objeto acabado, *Museu do romance da eterna* é, portanto, um projeto central na compreensão de nossa identidade dilacerada e improvisada.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. “Marcas territoriais como ready-mades”. In: BERND, Zilá; GRANDIS, Rita de (org.). *Imprevisíveis Américas*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura & consciência política na América Latina*. São Paulo: Global Editora, S/D.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do romance da eterna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Edições Veja, 1995.

GENETTE, Gerard. *Métalepse, de la figure à la fiction*: Paris: Éditions du Seuil, 2004.

_____. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance – um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Recebido em 30 de abril de 2015

Aceito em 29 de junho de 2015

Como citar este artigo:

SANTOS, Daniel Baz. “O museu do romance da eterna, de Macedonio Fernández, e a autorreflexividade da ficção latinoamericana”. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 7-20. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie01.pdf>. Acesso em: dd. mm. aaaa. ISSN: 1809-3507.

¹ As páginas nas quais são escritos os prólogos não são numeradas. Em vista disso identificarei no corpo do texto o número do prólogo a que me refiro em cada etapa da discussão.