

***MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA:*  
MACEDONIO FERNÁNDEZ E A ESCRITA DA AUSÊNCIA**

***MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA:*  
MACEDONIO FERNÁNDEZ AND THE WRITING OF ABSENCE**

Vera BAZTAZIN\*  
Cristiane Corsini LOURENÇÃO\*\*

**Resumo:** O artigo propõe investigar a potência da “escrita da ausência” no romance *Museu do Romance da Eterna* (2010), do escritor argentino Macedonio Fernández. Parte-se da hipótese de que a escrita macedoniana, em seu caráter de permanente autorreflexividade, questiona a própria narrativa e seus elementos constitutivos, propondo a desconstrução do gênero romanesco e criando novas possibilidades estéticas. O aspecto metaficcional do texto terá sua leitura embasada por Bernardo (2010), e a análise do texto literário pretende considerar os aspectos materiais da escrita de Fernández, a exemplo dos paratextos e das interrupções frequentes impostas pelo autor ao fluxo do romance. Nesse sentido, o leitor, sempre convocado, participa ativamente da produção de sentido do texto, e a negação do gênero romanesco realista é reforçada pelo aspecto autoconsciente da narrativa: a todo momento é lembrado ao leitor que aquilo que tem em mãos é tão-somente ficção. A percepção de Macedonio como escritor dissidente, ou autêntico *Bartleby*, em seu caráter de permanente recusa da escrita, será comentada a partir do texto-ensaio de Vila-Matas (2021). Macedonio, no entanto, diferentemente das personagens de Vila-Matas, nega a escrita, mas o faz escrevendo, o que evidencia o aspecto ambivalente de seu texto. O resultado, como propomos, é de um monumento à arte literária.

**Palavras-chave:** Macedonio Fernández; Museu do Romance da Eterna; metaficção; autorreflexividade; romance argentino.

**Abstract:** This article investigates the power of the “writing of absence” in the novel *Museu do Romance da Eterna* (2010), by the Argentine writer Macedonio Fernández. It is based on the hypothesis that Macedonian writing, in its character of permanent self-reflexivity, challenges the narrative form and its constitutive elements, deconstructing the romance genre and creating new aesthetic possibilities. Drawing on Bernardo (2010), the metafictional aspect of the text is explored, with an analysis that considers the material features of Fernández’s writing, such as paratexts and the frequent interruptions imposed by the author on the novel’s flow. In this context, the readers – constantly summoned – actively participate in the production of meaning of the text, and the negation of the realistic romance genre is reinforced by the self-conscious aspect of the narrative: the readers are always reminded that they are engaged with fiction. The perception of Macedonio as a dissident writer, or authentic *Bartleby*, in his character of permanent refusal of writing, is commented on in the text-essay of Vila-Matas (2021). Macedonio, however, unlike the characters of Vila-Matas, denies writing, but does so by writing, which highlights the ambivalent aspect of his text. The result, as argued, is of a monument to literary art.

**Keywords:** Macedonio Fernández; Museu do Romance da Eterna; metafiction; self-reflexivity; Argentine novel.

---

\* Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: [vbastazin2@gmail.com](mailto:vbastazin2@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5584-9197>.

\*\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestra em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Email: [cris.corsini2019@gmail.com](mailto:cris.corsini2019@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3157-806X>.

## Introdução

Macedonio Fernandez (1874-1952), nascido em Buenos Aires, é hoje aclamado como uma das mais importantes vozes literárias da Argentina do século XX. Nas palavras do escritor e crítico Ricardo Piglia<sup>1</sup>: “A literatura argentina deve tudo a Macedonio. Ele é o nosso Joyce”. Jorge Luis Borges, por sua vez, reiterando a influência do escritor em seu pensamento estético, declarou: “eu tive o privilégio de ser um dos doze apóstolos, um dos doze discípulos de Macedonio. Definir Macedonio Fernández parece uma tarefa impossível: é como definir o vermelho por meio de outra cor”.

A despeito de sua relevância como escritor, sua obra esparsa, fragmentária e publicada em grande parte após a morte, permanece pouco conhecida do público leitor e renova-se constantemente como desafio à crítica literária.

Macedonio, em permanente exercício autorreflexivo, fez parte de um movimento metacrítico que teve grande destaque e efervescência no século passado, na Argentina, apresentando grande relevância e influência na literatura de toda a América Latina. Para muito além de metaficcional, entretanto, a literatura de Macedonio é inclassificável e encerra o paradoxo de escrever sobre a recusa em escrever e faz refletir sobre um gênero, que passa a questionar, negando a si mesmo como valor e voltando-se para o espaço de enfrentamento da ideia do Nada. Afinal, colocar por terra a estrutura romanesca implica, para o leitor, descobrir e mesmo criar novos valores e significados para o gênero. Como enfrentar, a partir dessa perspectiva, a relação entre a ficção e o realismo que coexistem no romance? Que novos desafios nos são impostos a partir de uma literatura tal como proposta por Macedonio? Quais aprendizagens retiramos dessas propostas tão desafiadoras?

Na direção dessas novas investidas críticas, o espanhol Enrique Vila-Matas coloca Macedonio, tanto na História, quanto na ficção, como um autêntico Bartleby: “Macedonio Fernández [...] foi um Bartleby completo, com seus romances inacabados, eternos”.<sup>2</sup>

Como já colocado, o tema da “ausência”, recorrente na obra macedoniana, materializa-se também na estrutura do texto de *O Museu do Romance da Eterna* (2010). O projeto mais ousado do autor evoca uma narrativa não presente, mas por vir, e

---

<sup>1</sup> As citações que se seguem neste parágrafo têm referência nos escritos impressos da capa do próprio romance conforme dados completos ao final do artigo.

<sup>2</sup> Esta citação também faz parte da capa do romance, em sua edição de 2010.

arquiteticamente construída por paratextos, a exemplo dos prólogos<sup>3</sup> que anunciam um romance que não se realiza. O romance não se atém a um objeto fixo, acabado - concluído como enredo e estrutura -, ao contrário, apresenta-se como um projeto em execução, uma escrita em processo que só se realiza no próprio ato da sua construção linguística e estética.

O *Museu* reflete sobre o romance como gênero, realizando uma desconstrução da narrativa em seu sentido tradicional e incluindo o *Romance*, grafado em inicial maiúscula, como lugar, estância onde se encontram as personagens e desenrolam-se os acontecimentos como uma promessa de enredo que não passa do que poderíamos chamar de uma construção de expectativas. É, dessa forma, uma ficção que desconstrói a ideia original de romance.

A estância territorial de o *Romance* traz em seu pórtico os dizeres: “Aqui deixai vosso passado; atravessai, e vosso passado não vos seguirá” (Fernández, 2010, p. 128). O *Museu* seria um espaço literário no qual se ergue um monumento à memória de Elena (ou Eterna), a esposa falecida de um homem que marcará seu luto com o afastamento social, refugiando-se numa estância e criando analogias autobiográficas com o próprio Macedonio, escritor e autor da obra em questão.

O homem melancólico que se recolhe em um lugar cujo nome é *Romance*, metalinguisticamente inscreve-se em um espaço ficcional para criar um universo eterno, ou seja, um lugar onde a morte não existiria e, conseqüentemente, a mulher amada jamais morreria, tornando-se, portanto, eterna. A literatura transforma-se em um espaço geográfico, restando a Buenos Aires - local de origem do protagonista – um território de restos, fragmentos, partículas que interessariam apenas a um museu – local de recolha e resguardo, arquivamento, exibição de restos. Como destaca o autor, enfatizando a questão da morte, a pior forma de morrer é cair no esquecimento: “por isso, fazemos muito mais para não ser esquecidos do que para não morrer” (Fernández, 2010, p. 34).

Como resultado dessa premissa, tem-se a consagração do título: *O Museu do Romance da Eterna* – espaço de resguardo, proteção e, por que não, exibição do texto que se quer romance, mesmo que ele próprio seja sua negação, podendo ser interpretado também como (re)proposição de algo que está por vir e, portanto, nem seu próprio criador

---

<sup>3</sup> Trata-se de vários prólogos e outros textos, interrompidos por um romance que parece se iniciar mas, efetivamente, nunca acontece. Os 59 prólogos que ocupam o espaço narrativo são retomados ao final, chegando a totalizar 62 paratextos.

saberia dizer muito sobre este gênero a ponto de brincar incessante e ironicamente com suas qualidades - que consideraria também seus defeitos.

Conforme observa Sueli de Barros Cassal: “Como substituto da realidade, que julga derrisória, Macedonio instaura o mundo da paixão. [...] Quando o amor é molestado pela morte física, encontramos a ideia, cara a Macedonio, de uma escrita que preenche a ausência” (Cassal, 1998, p. 15). O *Museu do Romance da Eterna*, publicado postumamente, em 1967, quinze anos após a morte do autor, reúne anotações que o romancista fez ao longo da vida. Os prólogos refletem as inquietações do autor e, muito frequentemente, inserem o leitor como engrenagem da composição literária.

No romance, Macedonio expressa sua habilidade frente ao fenômeno literário, cuja potência deixa latente a força da linguagem que reside tanto na escolha e organização das palavras, quanto na forma de apenas sugeri-las ou mesmo ausentá-las significativamente no espaço gráfico do papel. A inserção do leitor como componente ativo e determinante na construção narrativa também faz parte dos propósitos do autor. Afinal, não existe obra sem que alguém viabilize valores semânticos e estruturais à composição, revelando-a como um organismo vivo sempre aberto à alteração de um horizonte de significados reais ou mesmo potenciais, cujo corpo gráfico e espacial toma forma, concomitantemente à desconfiguração dos sujeitos actanciais.

No prefácio da obra, Damián Tabarovsky destaca a respeito do *Museu*: “[...] o livro avança a partir de uma série de prólogos que precedem um texto que nunca chega. Se Macedonio nos ensina algo, é que o romance moderno se faz de retalhos, desvios, digressões” (Tabarovsky, 2010). Ainda que o *Museu* possa ser pensado como ruptura do gênero romanesco (Campos, 1977), ou como uma certa morte da arte de narrar, no sentido de ausência de unicidade, o efeito que Macedonio alcança parece-nos efetivamente de um monumento à literatura, um enaltecimento à arte que somente a palavra pode produzir. Esse aspecto autorreflexivo do texto macedoniano é destaque da análise aqui proposta. Desse modo, a metaliteratura como característica das narrativas autoconscientes (Bernardo, 2010) convoca - e provoca - o leitor a participar ativamente do jogo ficcional. A sequência de prólogos faz despertar no texto um leitor que tende a se tornar insatisfeito, irrequieto, saturado pela espera do que está por acontecer: o romance que não acontece, ou melhor, acontecerá como uma nova proposta de texto a ser composto por fios dispersos e mesmo descontraídos. A trama, agora, será outra: mas, enfim, cabe aqui a pergunta - o que é realmente um romance? Poderá ser apenas a constituição de um conjunto de

prólogos? Falar ou sugerir sobre uma estrutura composicional poderia ser a essência de um enredo? Seria essa uma nova forma de escrita ou, ao contrário, a recusa de um registro ficcional? No caso da proposta crítico-reflexiva, ela poderia ser uma forma de escrita romanesca ou, em sendo crítica, deixaria de ser ficção? Noé Jitrik defende a negação macedoniana como proposição de uma estética não-realista:

Uma estética não-realista, portanto, é concebida ou vislumbrada por Macedonio a partir de suas negativas, à "cópia", à "verossimilhança", à "Obra" e à "Literatura". De todos esses termos, um é o que os concentra e permite reconstituir todo o circuito, a "Obra", o concreto, o objeto da estética realista; conseqüentemente, a estética não-realista deve buscar um objeto que não seja a "Obra", algo que talvez seja aquilo que nós chamamos de "texto" e que para Macedonio ainda não tinha nome, pois ele falava de "romance" (Jitrik, 1973, p. 55, tradução nossa).<sup>4</sup>

Nesse sentido, comenta Fernando Rodríguez Lafuente, uma importante chave de leitura da obra de Macedonio está na rejeição a uma tradição literária realista: “trata-se de dismantelar o artifício, denunciar o engano, quebrar o espelho ao longo do caminho e advertir que qualquer um dos espelhos colocados no caminho duvidoso da vida terá *moldura*” (Lafuente, 2018, p. 59, grifo do autor, tradução nossa).<sup>5</sup> A metaficção, ao quebrar os espelhos, expõe seus artificios: “O inverossímil em Macedonio representa o desvelamento de um engano” (Lafuente, 2018, p. 59, tradução nossa).<sup>6</sup>

Importante destacar que nos interessa também refletir especificamente sobre a renúncia à escrita, tema que Vila-Matas associa à personagem de Melville (2010). Em *Bartleby e companhia* (2021), o escritor catalão elenca autores reais e ficcionais que foram vítimas da *síndrome de Bartleby*<sup>7</sup>, e abandonaram o ofício literário. Ainda que Macedonio Fernández não apareça nessa *lista*, escrever sobre a recusa ou a

<sup>4</sup> No original: *Una estética no-realista, por lo tanto, es concebida o vislumbrada por Macedonio a partir de sus negativas, a la 'copia', a la 'verosimilitud', a la 'Obra' y a la 'Literatura'. De todos estos términos, uno es el que los concentra y permite reconstituir todo el circuito, la 'Obra', lo concreto, el objeto de la estética realista; en consecuencia, la estética no-realista debe buscar un objeto que no sea la 'Obra', algo que es tal vez eso que nosotros hemos llamado 'texto' y que para Macedonio no tenía nombre aún, pues habla de 'novela'.*

<sup>5</sup> No original: *[...] se trataría de desmenuzar el artificio, denunciar el engaño, romper el espejo a lo largo del camino y advertir que cualquiera de los espejos que se coloquen en la dudosa senda de la vida tendrán marco.*

<sup>6</sup> No original: *Lo inverosímil en Macedonio representa el desvelamiento de un engano.*

<sup>7</sup> Essa expressão é utilizada por Vila-Matas em referência ao protagonista do conto *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville (2010) que, desiludido com suas tarefas, passa a recusar-se, peremptoriamente, a realizá-las, resistindo pacificamente a toda e qualquer pressão daqueles que o cercam, respondendo, sempre que solicitado a realizar uma tarefa, com a lacônica, ambígua e controversa expressão “prefiro não”.

impossibilidade de narrar faz de sua obra objeto de reflexão sobre a literatura em permanente inacabamento e devir, tema por demais atual.

### ***Museu do Romance da Eterna: a escrita que dá forma ao pensamento***

Para Fernández, “a História é o reino dos mortos” (apud Cassal, 1988, p. 21). A literatura, podemos inferir, seria, então, o reino dos vivos, lugar da amada Eterna. Os prólogos que anunciam o romance por vir seriam capazes de eternizar a personagem, visto que se desdobram em prólogos intermináveis: assim, se a narrativa não começa, parece natural que também não termine e Eterna estaria para sempre nesse *entrelugar* - espaço, concomitantemente de afirmação e negação da existência. A eloquência da ausência que se faz presente, materializada no texto literário, preenche a narrativa de o *Museu*, dando-lhe forma, num contexto escritural disforme que se recusa a ser apreendido como unidade de significado coerente e acabado, visto que seus sentidos são permanentemente mutantes, desconstruindo tudo aquilo que se pretende firmar e decompondo qualquer proposta de unidade, coerência ou mesmo adequação como resposta a uma expectativa. A experiência literária, como lugar privilegiado, pode dar forma ao pensamento, como comenta Ana Maria Camblong:

A prática da escrita é um suporte privilegiado para o desenvolvimento do pensamento; a disposição material contribui para a construção de conceituações; as relações sintagmáticas representam as conexões lógicas e paralógicas, colocando em evidência o sentido e o contrassentido; o deslocamento espacial implica o avanço do fluxo reflexivo, registrando seus meandros e seus estancamentos (Camblong, 1996, p. LIII, tradução nossa).<sup>8</sup>

O romance evoca a personagem ausente, ou seja, aquela que foi sugerida como presentificada e pronta para a ação, assim como o próprio texto por vir que, por sua vez, apresenta-se repleto de vozes anteriores a qualquer começo. O Nada se coloca em proposição da existência por vir: o indefinível pronto para tomar seu lugar no vazio. Vejamos o primeiro prólogo, ou *Prólogo à eternidade*:

---

<sup>8</sup> No original: *La práctica de la escritura es un soporte privilegiado para el discurrir del pensamiento, la disposición material contribuye al armado de conceptualizaciones, las relaciones sintagmáticas grafican las conexiones lógicas y paralógicas poniendo en emergencia el sentido y el contrasentido, el desplazamiento espacial conlleva el avance del flujo reflexivo, registrando sus meandros y sus estancamientos.*

Tudo foi escrito, tudo foi dito, tudo foi feito. Deus ouviu que lhe diziam e ainda não havia criado o mundo, então não havia nada. Isso também já me disseram, replicou talvez do velho e rachado Nada. E começou. Uma romena cantou um trecho de música do povo e depois encontrei dez vezes o trecho em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos. *É indubitável que as coisas não começam; ou não começam quando são inventadas*. Ou o mundo foi inventado antigo (Fernández, 2010, p. 2, grifos nossos).

No trecho em destaque, poder-se-ia afirmar a inutilidade do discurso, pois *tudo já foi dito*, porém, acrescentaria o poeta: é preciso, então, encontrar novas formas de dizer e, nessas novas formas, evidencia-se um dos traços da grande temporalidade romanesca, ou seja, aquela que articula o tempo em várias dimensões – passado longínquo, passado próximo, presente, prospecção de futuro: “É indubitável que as coisas não começam; ou não começam quando são inventadas”. Tudo *já foi escrito, foi dito, foi feito*, mesmo quando ainda não havia sido criado o mundo e não havia nada. Reiterado, o pretérito não apenas se multiplica, mas também se dispersa, como um tempo que se quer inapreensível, seja por sua incapacidade de determinação, seja pela vaguidão de qualquer conhecimento. A afirmação de que as coisas não começam faz-nos refletir sobre a palavra, jamais adâmica, que carrega em si múltiplos sentidos e se projeta em um enunciado que sempre presume um leitor frente a uma representação do “mundo como um rolo, uma embrulhada, um aranzel, sem jamais lhe atenuar a complexidade inextricável – ou melhor dizendo, a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a [in]determinação narrativa” (Calvino, 1993, p. 121). O texto, desse ponto de vista, constitui uma literatura sobre o que ainda não havia sido dito, isto é, uma *continuação do nada*<sup>9</sup>: está sempre impregnado de outros discursos e indagações, ao mesmo tempo em que antecipa possíveis respostas. Esse *grande diálogo* converge com a perspectiva dialógica de Bakhtin, que nota a memória da literatura e sua possibilidade de resistir ao tempo:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. [...] Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do *grande tempo* (Bakhtin, 2019, p. 79, grifos do autor).

<sup>9</sup> Título de um dos textos reunidos em *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* que, anos depois de ter sido publicado será objeto dos escritos de Jorge Luis Borges, consagrando mais um ato de reescritura da obra de Macedônio, seu grande mestre, como ele próprio declarava.

A menção às obras e aos discursos do passado, que permanecem sempre presentes, como é o caso dos grandes clássicos da literatura, pode remeter, entre outros, a Miguel de Cervantes (1547-1616), grande referência de Macedonio Fernandez, não apenas como inspiração, mas também, e sobretudo, como obra metacrítica que coloca em confronto os desafios do impasse entre metaficção e realismo estético.

*Dom Quixote*, de Cervantes, lido e relido pelo romancista argentino inúmeras vezes, é um texto que certamente serviu de inspiração para o seu questionamento reflexivo que estaria para muito além de uma função representativa da realidade. Há de se destacar, aqui, o caráter autorreflexivo e metaliterário da obra cervantina, aspecto recorrente em Macedonio, especialmente em *Museu do Romance da Eterna*. O desnudamento do fazer literário apresenta-se ao leitor em seu estatuto de ficção, especialmente da ficção que desconfia de si mesma. A respeito desse mecanismo, comenta Gustavo Bernardo:

A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. Ao se voltar a si mesma, ela se põe à beira de um abismo (Bernardo, 2010, p. 52).

Parece-nos que a literatura mecedoniana está, de certa forma, sempre à beira de um abismo, em uma busca agônica, de identidade - mistério da linguagem entre as potências da arte. Essa busca, assim como identifica Bernardo (2010) em textos metaficcionais, transita entre o irônico e o trágico. Em Macedonio, certamente percebem-se essas duas faces: o caráter de renúncia à escrita, que não deixa de carregar em si a tragicidade, e a ironia, que é um recurso estilístico de irreverência frequente: “Se a Eterna tivesse me visto, teria rido tanto que arriscaria passar mal porque é ruim rir e não querer rir” (Fernández, 2010, p. 5).

Se o trágico nas artes implica a morte, colocando em questão o fim do romance como um risco que nasce na era das novas tecnologias da escrita, a ironia seria o artifício que se imprime ao texto literário de todos os tempos e culturas, ratificando o poder questionador e irreverente da arte do âmbito da palavra tanto quanto das demais linguagens de qualidade estética.

Nas palavras de Haroldo de Campos, Macedonio Fernández radicaliza as ambivalências das artes e, na literatura, o problema da metaficção, “na medida em que se recusa programaticamente a escrever (não a distinguir tão-somente entre gêneros, mas a fazer literatura como coisa inconclusa), e seus textos – seus *papeles* – são o itinerário arrazoado dessa recusa” (Campos, 1977, p. 37-38). Destaca-se, nesse sentido, o excerto a seguir:

Este romance que foi e será futurista até que se escreva, como o é seu autor, que até hoje não escreveu nenhuma página futura e ainda deixou para o futuro o ser futurista como prova de seu entusiasmo por sê-lo efetivamente o quanto antes – sem cair na armadilha de ser um futurista imediatamente como os que adotaram o futurismo, sem compreendê-lo, em tempo presente – e por isso foi declarado como o romancista que tem mais porvir, tudo por fazer [...] (Fernández, 2010, p. 36).

Macedonio reflete, novamente de forma irônica, sobre seu método de adiar a escrita, e o faz, paradoxalmente, escrevendo. Trata-se de um trabalho sempre em progresso, que desnuda a forma literária e mantém a autocrítica como fundamento, alicerce visível dessa forma. Em oposição a uma literatura realista, que deveria esconder seus artificios, a literatura autorreflexiva os descerra. A *poiesis*, ou ato de fazer literário, é também uma ação de *desfazimento* contínua. Ao adotar essa perspectiva de permanente desconstrução da linguagem, Macedonio rejeita veementemente o realismo como representação para criar uma atitude anti-ilusionista que coloca em pauta conteúdos e estruturas cativas do gênero romanesco. Nesse sentido, a personagem, para ele, como componente estrutural da narrativa, pode apenas “sonhar ser”:

Todos os personagens estão ligados ao *sonhar ser* que é sua propriedade, inacessível aos viventes, único material genuíno de Arte. Ser personagem é sonhar ser real. E o mágico neles, o que nos possui e encanta neles, o que só eles têm e forma seu ser, não é o sonho do autor, o que este os faz executar e sentir, e sim o sonho de ser, em que avidamente se lançam. Somente a arte realista que não é belarte, a arte de Anna Kariênina, Madame Bovary, Quixote, Mignon, carece de "personagens", quer dizer, estes não sonham ser, porque creem ser cópias (Fernández, 2010, p. 33, grifo do autor).

E prossegue, radicalizando sua teoria:

O que não quero e vinte vezes procurei evitar em minhas páginas é que o personagem pareça viver, e isso ocorre cada vez que no ânimo do leitor há alucinação de realidade do fato: a verdade de vida, a cópia de vida, é o que

abomino, e certamente não é o símbolo do fracasso da arte, a maior, talvez a única frustração, abortação, que um personagem *pareça* viver? Eu consinto que eles queiram viver, que tentem e cobicem a vida, mas não que pareçam viver, no sentido de que os fatos pareçam reais; abomino todo realismo (Fernández, 2010, p.33, grifo do autor).

O caráter de inacabamento da obra macedoniana repercute nas suas personagens, que resistem a um acabamento estético; são seres em permanente devir, pura possibilidade. O texto apresenta-se ao leitor, dessa forma, como aparentemente novo e o caráter ensaístico é evidente. A voz narrativa, construindo-se em processo, vai se modificando à medida que a reflexão literária toma corpo e se torna mais consistente, sem, contudo, ter a perspectiva de chegar a proposições de conclusibilidade. A dicção ensaística no romance seria quase uma exposição de reflexões e questionamentos feitos por um narrador que apesar de tender a uma identificação com o próprio autor, busca esconder-se nas entrelinhas e vazios do texto, vagueando por entre aquilo que se poderia (ou não) chamar de trama narrativa – o pensar é algo passível de narratividade. Como nota Piglia: “Uma das aspirações de Macedonio era tornar-se inédito. Apagar suas pegadas, ser lido como se lê um desconhecido, sem aviso prévio” (Piglia, 2000, p. 10). Sua obra reflete sobre o próprio pensamento incompleto, possível de ter forma pela literatura:

Qual é o problema maior da arte de Macedonio? As relações do pensamento com a literatura. O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo. Parece-lhe possível que num romance se expressem pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que pareçam falsos. Essa ilusão da falsidade”, disse Renzi<sup>10</sup>, “é a própria literatura (Piglia, 2000, p. 13-14).

A ilusão da falsidade coincide com o intento de Fernández de opor-se a uma estética realista. Destaca Cassal: “Com o *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio faz tábula rasa do sistema de representação do mundo que tinha no romance realista o seu representante privilegiado” (Cassal, 1988, p. 18). Destaca-se o trecho a seguir, com a descrição da personagem Viajante:

---

<sup>10</sup> Emilio Renzi, alter-ego de Ricardo Piglia, ou ainda, de Ricardo Emilio Renzi Piglia, é a personagem responsável pela escrita dos diários que trazem a história de um artista jovem à procura do seu lugar no mundo. Os diários, um tipo de romance de formação, dão voz aos anseios e obsessões do artista da palavra que constrói, permanentemente, jogos ficcionais para dar vazão ao seu amor pela fabulação.

E então, por onde erra e anda nosso Viajante?  
Meu Viajante vive ali em frente. E só sai de casa quando é fim de capítulo no romance. Funciona unicamente como extinguidor da alucinação que chegou a ameaçar de realismo o relato (Fernández, 2010, p. 34).

A despeito da complexidade do texto macedoniano, cujo caráter ensaístico beira um tratado filosófico - pois se propõe à construção de um pensamento em processo, portanto, inacabado e, concomitantemente, constrói uma reflexão densa sobre o ato de escrever ficção romanesca - o humor, discreto e frequente, convida o leitor a uma atividade prazerosa e instigante de leitura, tal como um convite irrecusável a todo aquele que anseia pela construção de um pensamento metacrítico e criativo.

### **O diálogo com o ausente e com o leitor**

Como mencionamos, a “ausência” é tema recorrente em *Museu do Romance da Eterna*, ausência que se materializa pela (não) palavra e pela relação com o leitor apenas presumido, mas sempre convocado ao longo do texto. Notadamente, as narrativas autorreferenciais utilizam-se desse recurso: além de lembrarem a quem lê o caráter ficcional do texto, colocam-no em posição privilegiada, de cumplicidade, chegando a sugerir uma ação cocriativa. Como observa Bernardo: “Os defensores do paradigma realista se incomodam com a metaficção porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura” (Bernardo, 2010, p. 40). Entretanto, parece-nos, o desnudamento dos processos abre novas possibilidades de leitura e, conseqüentemente, a descoberta de novos prazeres como forma de renovação do papel do leitor que deverá sair da zona de conforto que caracteriza aquele que recebe um texto pronto com ações já presumíveis a se desenvolverem e o colocam frente a desafios imprevisíveis e mesmo desconfortáveis à medida que o obrigam a reconstruir novas maneiras de agir, dialogar e interpretar o texto.

Como destaca Monica Bueno:

A grande audácia macedoniana está em transferir ao leitor a possibilidade de verificar as suas provas literárias. A relação experiência/experimento se converte na estratégia epistemológica, ‘metafísica’ segundo sua própria

definição, de toda sua teoria da arte (Monica Bueno, 2015, p. 113, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Vejamos, por exemplo, a dinâmica da relação do autor com o *leitor salteado*:

[...] sabe-se que se dirá o que, desconcertante, ocorreu ao salteado com um livro tão cheio de valas que não houve alternativa senão lê-lo seguido para manter a leitura desunida, pois a obra salteava antes --, 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 (Fernández, 2010, p. 18).

Macedonio inverte a lógica: não é mais prerrogativa do leitor saltar trechos, pois o autor o obriga a uma leitura íntegra, já que o texto original é cheio de valas. A ideia do absurdo cômico faz com que o leitor tenha a sensação estranha de sonhar ser leitor contínuo. Mas note-se a responsabilidade que o autor outorga a esse leitor: “Eu te fiz leitor seguido graças a uma obra de prefácios e títulos tão soltos que foste por mim encadernado na continuidade inesperada do teu ler” (Fernández, 2010, p.18). O leitor, convocado, é quem pode alcançar um sentido possível. No prólogo intitulado “Ao leitor salteado”, Macedonio comenta:

Confio que não terei leitor seguido. Seria o que pode causar meu fracasso e despojar-me da celebridade que mais ou menos canhotamente procuro escamotear para algum de meus personagens. E isso de fracassar é um luzimento que não cabe à idade.

Ao leitor salteado me acolho. Eis que leste todo o meu romance sem saber, te tornaste leitor seguido e insabido ao te contar tudo dispersamente e antes do romance. Comigo, o leitor salteado é o que tem mais chances de ler seguido. Quis distrair-te, não corrigir-te, porque ao contrário és o leitor sábio, pois praticas o entreler que é o que mais forte impressão lavra, conforme minha teoria de que os personagens e os fatos só insinuados, habilmente truncados, são os que mais ficam na memória.

Dedico-te meu romance, Leitor Salteado; me agradecerás uma sensação nova: o ler seguido. Ao contrário, o leitor seguido terá a sensação de uma nova maneira de saltar: a de seguir o autor que salta (Fernández, 2010, p. 1).

---

<sup>11</sup> No original: *La gran audacia macedoniana está en que traslada al lector la posibilidad de verificar sus pruebas literarias. La relación experiencia/experimento se convierte en la estrategia epistemológica, 'metafísica' según su propia definición, de toda su teoría del arte.*

A radicalidade do texto autorreferencial dialoga e dá autoridade ao leitor, colocando-o em equipolência com o autor: “Assim, pois, à medida que escrevo, indago e espero fatos, da mesma forma que o leitor” (Fernández, 2010, p. 20). Macedonio, inclusive, dá a seu leitor o título de artista:

O leitor que não lê meu romance se não o souber todo antes, é o meu leitor, esse é artista, porque aquele que lê buscando a solução final, busca o que a arte não deve dar, tem um interesse pelo vital, não um estado da consciência: só aquele que não busca uma solução é o leitor artista (Fernández, 2010, p. 70).

O diálogo com o leitor chama a atenção para a materialidade do texto, resgatando a lembrança de que o livro é objeto e de que o romance é resultado de trabalho, dores e indecisões do autor. Os prólogos se desdobrando, em Macedonio, não deixam de ser um artifício metaficcional com o propósito de se abrir para a diversidade responsável pela configuração ambígua dos textos que se recusam a oferecer um caminho ao leitor. Ao contrário, esses textos prefaciais que se oferecem como leques alternativos não cumprem a função de dirigir o leitor, mas oferecem-lhe caminhos salteados, diversos, díspares, desafiadores para as escolhas daquele que lê. A respeito desse diálogo com o leitor, comenta Nélide Salvador:

A autonomia do leitor que participa ativamente na elaboração da trama, em colaboração com o autor, assume projeções inusitadas e, a partir de suas múltiplas funções – “leitor seguido”, “leitor saltado”, “leitor de capas”, “leitor mínimo”, “leitor de vitrine” – contribui para intensificar as dilatações e desvios da sempre inacabada narração (Salvador, 1996, p. 539, tradução nossa).<sup>12</sup>

Autor e leitor compartilham da angústia que o romance pode causar:

Este vai ser o romance que mais vezes terá sido jogado com violência no chão, e outras tantas recolhido com avidez. Que outro autor poderia se vangloriar disso? [...] Romance cujas incoerências de relato estão cerzidas com cortes transversais que mostram o que fazem a cada instante todos os personagens do romance.[...] Enfim, tive uma raiva de três dias pela última organização e revisão da desordem deste romance; nas camisas, felizmente, uso punho postiço e havia guardado todos os usados desde que comecei a pensar o romance; eram aproximadamente mil as anotações, além de mil vezes uma dúzia de cadernetinhas e blocos e folhas soltas; joguei tudo num canto do quarto e durante três dias desde a hora que saía da cama me atirei ao chão:

<sup>12</sup> No original: *La autonomía del lector que participa activamente en la elaboración de la trama, en colaboración con el autor, asume proyecciones inusitadas y desde sus múltiples funciones – ‘lector seguido’, ‘lector saltado’, ‘lector de tapas’, ‘lector mínimón’, ‘lector de vidriera’- contribuye a intensificar las dilaciones y desvíos de la siempre inacabada narración.*

raivava e chorava, e berrava cem vezes: Última vez que escrevo para publicar (Fernández, 2010, p. 5).

O conflito do autor consigo mesmo aponta os descaminhos da produção ficcional, conforme concebido por Macedonio que, longe de constituir um projeto fixo e predeterminado, é uma proposta imprecisa, uma escrita que se faz em processo de contínua revisão e reformulação. No prólogo de número 59, uma página em branco provoca: “*Esses foram prólogos? E este, será o romance?* Esta página é para que o leitor ande nela antes de ler em sua muito digna indecisão e gravidade” (Fernández, 2010, p. 123, grifos do autor). O vazio da página em branco evoca a ausência, o silêncio, o porvir do texto e marca um momento de solenidade: estaria o romance, finalmente, a começar?

Página em branco é espaço de possibilidades, vazio potencial, qualquer coisa (e não uma coisa qualquer) e tem a medida certa da incerteza a ser ocupada. Tudo e Nada convivem como linguagem pulsante. Definir caminhos é deixar em aberto, ao leitor, o que ele definirá como opção interpretativa.

Nessa perspectiva, Macedonio encena solidarizar-se com os críticos: “sou o único que vos compreendeu, o primeiro que captou vossa definição essencial: sois os eternos esperadores da Perfeição. [...] A Perfeição virá algum dia em um livro” (Fernández, 2010, p.13). Desse ponto de vista, podemos pensar, a obra é imperfeita, incompleta. A busca (im)possível da Perfeição garante ao texto seu sentido vivo, capaz de projetá-lo no *grande tempo*. Acrescenta Macedonio na *Carta aos críticos*: “Eu sei bem que minha obra vos deixará esperando a Perfeição, talvez mais intensamente. Se mais intensamente, meu livro serviu. Sou aquele que adivinhou que sabeis o que não é a Perfeição” (Fernández, 2010, p. 14).

A reflexão sobre a impossibilidade de escrever, conforme já colocado, situa Macedonio Fernández no que Vila-Matas chamou de *síndrome de Bartleby*, ou a negação da escrita. Macedonio, entretanto, reflete sobre a impossibilidade de escrever, escrevendo. Vila-Matas comenta sobre essa pulsão negativa: “Todos nós conhecemos os *bartlebys*, seres em que habita uma profunda negação do mundo” (Vila-Matas, 2021, p. 9). O autor catalão identifica, inclusive, esse fenômeno como recorrente na contemporaneidade: “Na verdade, a doença, a síndrome de Bartleby, vem de longe. Hoje chega a ser um mal endêmico das literaturas contemporâneas essa pulsão negativa ou atração pelo nada que faz com que certos autores literários jamais cheguem,

aparentemente, a sê-lo” (Vila-Matas, 2021, p. 22). Vila-Matas reflete sobre a escrita literária da ausência:

Todos desejamos resgatar por intermédio da memória cada fragmento de vida que subitamente nos volta, por mais indigno, por mais doloroso que seja. E a única maneira de fazê-lo é fixá-lo com a escrita. A literatura por mais que nos apaixone negá-la, permite resgatar do esquecimento tudo isso sobre o que o olhar contemporâneo, cada dia mais imoral, pretende deslizar com a mais absoluta indiferença (Vila-Matas, 2021, p. 33).

A escrita que resgata a vida do esquecimento não pode aguardar pelo momento certo ou por uma inspiração; ela pode ou talvez deva falar de si mesma e de seu vazio. Se a realidade, na literatura, é uma manifestação do imaginário, é porque existe um ponto de intersecção e simbiose que provoca borrões na delimitação desses universos habitados pelas linguagens da arte. A escrita é processo em permanente realização. Retomando Vila-Matas:

Não escrever nada por estar esperando a inspiração é um truque que sempre funciona e foi utilizado pelo próprio Stendhal, que diz em sua autobiografia: “Se por volta de 1795 tivesse comentado com alguém meu projeto de escrever, qualquer homem sensato ter-me-ia dito que escrevesse duas horas por dia, com ou sem inspiração. Essas palavras talvez me tivessem permitido aproveitar os dez anos de minha vida que desperdicei totalmente aguardando a inspiração” (Vila-Matas, 2021, p. 37).

Vila-Matas também alerta os pesquisadores da *escrita do não* que buscam o esvaziamento da potência metafórica da palavra: “Penso em um tigre que é real como a própria vida. Esse tigre é o símbolo do perigo certo que espreita o estudioso da literatura do Não. Porque pesquisar sobre os escritores do Não leva, por vezes, a desconfiar das palavras” (Vila-Matas, 2021, p. 133). O escritor catalão alude a certa busca dos escritores pela palavra exata, aquela que não está no lugar de algo porque *é algo*:

Agora penso no que houve com Borges quando, ao se dispor a abordar a escrita de um poema sobre o tigre, começou a procurar em vão, para além das palavras, o outro tigre, o que se acha na selva - na vida real - e não no verso: “... o tigre fatal, joia nefasta/ Que, sob o sol ou a diversa lua, / Vai cumprindo em Sumatra ou em Bengala/ Sua rotina de amor, de ócio e de morte”. Ao tigre dos símbolos Borges opõe o verdadeiro, o de sangue quente (Vila-Matas, 2021, p. 133-134).

Vila-Matas considera que o pesquisador da *escrita do não* também está em busca de um certo tigre que está além da palavra, aquele que tem carne e pulsa como a vida. Caberia, aqui, estabelecer um paralelo com Fernando Pessoa, quando afirma que o poeta “chega a sentir que é dor / A dor que deveras sente” (Pessoa, 1980, p. 104). Se

[a] tendência da mente humana é organizar o pensamento, há de se ter claro que esse processo não é linear, nem contínuo, isto porque a mente é constantemente surpreendida, ela mesma, por lances de criação, por informações que, inesperadamente, estabelecem relações nunca antes imaginadas, instaurando uma desordem no conhecimento já dominado, tendendo a (re)organizar-se em busca de uma nova ordem (Bastazin, 2006, p. 28).

É nesse sentido que O *Museu* de Macedonio ergue um monumento à memória e à literatura. A dimensão do valor literário do romance em questão permite dizer que todo leitor terá diante de si um monumento em construção. Palavras que corroem significados e desconcertam aqueles que, desgostosos, procuram o caminho mais confortável de leitura – caminho esse que, a rigor, seria a negação do verdadeiro sentido de todo e qualquer objeto que se proponha como literário.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. Por uma metodologia das ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea**. São Paulo: Ateliê, 2006.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta negra, 2010.

BUENO, Monica. Macedonio Fernández: La forma de la experiencia. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 17, n. 1, p. 110–116, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18191>. Acesso em: 16 ago. 2023.

CALVINO, Italo. Multiplicidade. In: CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura de gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMBLONG, Ana Maria. Estudio preliminar. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu de la Novela de la Eterna**. Edición crítica. Coord.: Ana María Camblong y Adolfo de

Obieta. 2 ed. Madrid; Paris; Mexico; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX (Colección Archivos: 25), 1996.

CASSAL, Sueli de Barros. Apresentação. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Organização e tradução de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 11-27.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do Romance da Eterna**. Tradução de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Tudo e nada**: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Org. e trad. Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

JITRIK, Noé. **La novela futura de Macedonio Fernández**: con un “retrato discontinuo”, una antologia y una bibliografía. Dirección artística: Vilma Vargas. Caracas: Ediciones de la biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1973.

LAFUENTE, Fernando Rodríguez. Introducción: Una literatura sin géneros. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la Novela de la Eterna**. Edición de Fernando Rodríguez Lafuente. 4 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018. p. 11-82.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escriturário**. Tradução de Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SALVADOR, Nélica. Teoría de la novela. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu de la Novela de la Eterna**. Edición crítica. Coord.: Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. 2 ed. Madrid; Paris; Mexico; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX (Colección Archivos: 25), 1996. p. 535-540.

TABAROVSKY, Damián. Prefácio. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do Romance da Eterna**. Tradução de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. Tradução de Josely Vianna Baptista, Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Recebido em: 22/01/2024.

Aprovado para publicação em: 07/04/2024.