

Macedonio Fernández e a escrita da errância

Marcele Pereira da Rosa Zucolotto*

Tania Mara Galli Fonseca**

RESUMO

Pretende-se ir ao encontro das questões contemporâneas surgidas da leitura da obra de Macedonio Fernández, em especial o *Museu do Romance da Eterna*, onde o autor traz o imprevisto em séries de prólogos que ocasionam uma intensa experiência de errância narrativa. Trata-se de abordar este conceito de errância que perpassa a obra de Macedonio e as maneiras pelas quais o mesmo acabou se tornando um modo de vida para ele e para seus escritos. Busca-se ainda desenvolver questões periféricas a essa experiência, incluindo aí reflexões sobre as discontinuidades que preenchem sua obra, os estranhamentos desviantes que sobressaem das relações autor-leitor, além da crítica à Modernidade realizada em seu processo de escrita, apontando as impossibilidades, incoerências e imperfeições que revelam seu viés extremamente contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Macedonio Fernández; Escrita; Contemporaneidade; Errância

ABSTRACT

It is intended to meet the contemporary issues arising from reading the work of Macedonio Fernández, especially the Museum of Eternal Romance, where the author brings in the unexpected series of prologues that cause an intense experience of wandering narrative. It is this concept of wandering approach running through the work of Macedonio and the ways in which it became a way of life for him and his writings. Search is still developing peripheral issues that experience, including reflections on the discontinuities that fill his work, the strangeness deviant that stand from author-reader relationship, beyond the criticism of modernity performed in your writing process, pointing out the impossibilities, inconsistencies and imperfections that reveal their bias extremely contemporary.

KEYWORDS: Macedonio Fernández; Writing; Contemporary; Wandering

* Psicóloga. Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Porto Alegre-RS, Brasil. marcelepr@hotmail.com.

** Psicóloga. Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Pós-Doutora pela Universidade de Lisboa. Professora no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Porto Alegre-RS, Brasil. tfonseca@via-rs.net.

É bastante inusitado ler que certo personagem de um romance tenha aberto uma Fábrica de Barulhos que não resistiu à crise e logo em seguida tenha conseguido emprego como secretário de deus, devendo anotar todos os *se deus quiser* pronunciados no mundo para depois lembrá-lo. Ou ler que um outro personagem tenha sido desprezado do romance, porque queria ler e saber, antecipadamente, como seria este romance do qual iria participar. Mas, mais inusitado ainda é o fato de um romance ter tantos prólogos que, ao mesmo tempo em que adiantam, também acabam adiando o próprio romance, por preencherem um espaço já desse romance. O *Museu do Romance da Eterna*, obra de Macedonio Fernández, traz o imprevisto em séries de prólogos que ocasionam uma zona de experimentação com a palavra e, por incitar o pensamento, fazem com que eles possam sustentar a si próprios, deixando de exigir algo além deles mesmos¹.

Além disso, por se tratar de escritos que promovem o inusitado, acabam gerando também um estranhamento infatigável que rompe e excede o leitor. Todavia, percebemos o quanto a estranheza aí suscitada tem muito a ver com a novidade que seu pensamento traz. Ele não quer representar, não quer demonstrar alguma unidade, não busca manter parâmetros absolutos de escrita ou de entendimento, nem sequer deseja manter o leitor tranquilo. O pensamento que perpassa ao *Museu* fala de impossíveis, de incongruências e inacabamentos necessários, traços que só podem se dar a partir de uma intensa experiência de errância. E é precisamente em meio a estes elementos errantes – e aos estranhamentos movidos por uma leitura que também se coloca a errar – que este texto pretende se inserir, buscando mostrar a contemporaneidade deste pensamento.

Embora Macedonio tenha vivido e escrito na primeira metade do século XX, seus escritos não apenas exprimem algo de nossa atualidade, mas se colocam como ferramentas para pensá-la. Pretende-se aqui ir ao encontro das questões contemporâneas surgidas da leitura deste escritor-pensador, entendendo este “encontro” ao modo de Blanchot (2001, p. 63-4): o encontrar que não carrega o significado de achar um “resultado prático ou científico”, mas sim “tornear, dar a volta, rodear”, sem a ideia de finalidade, mas de movimento. Encontrar Macedonio é errar junto, recusar um centro, para “abandonar-se à magia do desvio” (BLANCHOT, 2001, p. 64), colocar-se em uma trajetória fronteira, sem fins previstos, que nem mesmo conta com algum centro

¹ Tendo em vista que a obra *Museu do Romance da Eterna* não tem numeração de páginas em seus 59 prólogos, as citações retiradas da mesma irão indicar, ao invés do número da página, o número do prólogo das quais pertencem.

resoluto. É sobre a atualidade dos escritos de Macedonio que este texto pretende girar e se inserir em desvio, deixando sublinhar o movimento de errância que os promove.

Trata-se, então, de abordar o conceito de errância que perpassa a obra de Macedonio e as maneiras pelas quais ela tornou-se um modo de vida para ele e para seus escritos. Trata-se ainda de desenvolver questões periféricas a essa experiência de um pensamento extraordinário, incluindo aí reflexões sobre as discontinuidades que preenchem sua obra, os estranhamentos desviantes que sobressaem das relações autor-leitor, além da crítica à Modernidade realizada em seu processo de escrita, apontando as impossibilidades, incoerências e imperfeições que revelam seu viés extremamente contemporâneo.

1 Esse nosso tempo contemporâneo e as novas escritas...

Nas últimas décadas, as buscas de definições e de nomenclaturas sobre nosso tempo tornaram-se um campo fecundo de discussões e diversidade de opiniões. No entanto, para além das discussões terminológicas – certamente importantes e também decisivas –, vemos a necessidade de entender este momento como resultado de transformações sociais, culturais, filosóficas e em nossos modos de entendimento e de relacionamento com o que nos cerca. Transformações estas que fazem de nossa contemporaneidade uma conjuntura capaz de proliferar práticas, pensamentos e uma multiplicidade de experiências, que acabam recolocando a questão da escrita sempre em novos planos.

A escrita contemporânea se torna, desta maneira, um lugar de encontro de características que marcam o tempo em que vivemos. E, desta forma, ela pode ser entendida como efeito da Modernidade, mas também como uma crítica à própria Modernidade. Para entendermos isso, é importante lembrar o que foi esse moderno, sua crítica e seus desdobramentos no que tange à questão da escrita.

A Modernidade, mais do que um período histórico, está relacionada a certa concepção de homem, de tempo e de mundo. Trata-se de uma lenta transformação que, em alguns sentidos, ainda está presente em nossos dias. O tempo da expansão marítima acabou redimensionando o mundo, além de colocar os homens diante do desconhecido. A reforma religiosa acabou trazendo a religião para uma região mais acessível aos homens comuns. A expansão do comércio e a consolidação do capitalismo como modo

de produção hegemônico tornou o individualismo essencial, tendo em vista o novo ideário de liberdade e igualdade. É neste sentido que a Modernidade trouxe, em muitos campos do pensamento, o anseio pela ruptura com a tradição, pondo em jogo os novos valores em voga, como o humanismo, que começa a antropomorfizar diversos setores da vida em mudança.

É, portanto, a partir da Modernidade que se tornam intensas as discussões sobre o homem enquanto sujeito produtor de realidades, de compreensões e de representações sobre o mundo. Se antes, na era clássica ou Idade Média, era deus quem o fazia, na Idade Moderna é instaurado o lugar do indivíduo e da racionalidade, pondo em questão o eixo divino como produtor e esclarecedor do mundo. É o momento, segundo Nietzsche (2001, 2003), da *morte de deus*, ou seja, da morte dos valores absolutos e universais que foram instigados e ensinados por uma longa tradição do pensamento.

Com efeito, muitos pensadores problematizaram a morte de deus como a constatação da ruptura que a Modernidade introduziu na história e na cultura, com a decadência desses valores divinos. Nietzsche foi um desses pensadores que, diferentemente dos ateus, nunca pretendeu provar que deus não existia, mas mostrar que, ao contrário do mundo clássico, a fé em deus, que servia de base à moral cristã, foi sendo atenuada na Idade Moderna.

No entanto, o grande problema apontado por ele é que este lugar de deus foi imediatamente preenchido pelo homem, ou seja, é o homem da Modernidade quem passa a decidir sobre suas próprias ações, agindo por meio de sua consciência e razão. Este que “já não tendo necessidade de uma instância exterior, se proíbe a si próprio o que lhe proibiam, se encarrega espontaneamente de uma vigilância e de fardos que já não parecem vir do exterior” (DELEUZE, 2001, p. 21).

Tendo isso em vista, alguns pensadores contemporâneos, que também podem ser designados por *pós-estruturalistas* (PETERS, 2000), como Deleuze e Foucault, que de certa forma retomaram o pensamento nietzschiano, realizam a chamada crítica à Modernidade, mostrando que nada realmente se altera quando os valores divinos são substituídos por valores humanos e racionais. Permanece-se no vício antigo porque, mesmo tendo deus por morto, o Ocidente continuou inconscientemente a reverenciá-lo ao colocar em seu lugar as ideias modernas de *individualismo, sociedade livre, ciência, progresso, felicidade, racionalidade*. Nesse sentido, observa Nietzsche que, mesmo morto deus, algo dele triunfou: afinal, com as noções de eu, de humanismo, e de racionalismo, ainda permanecem os fundamentos, mantém-se valores totalizantes e

universais. Se a Modernidade foi considerada a crítica aos fundamentos, ela própria acabou por mantê-los com tais noções².

Para os pensadores contemporâneos pós-estruturalistas ainda é preciso, portanto, livrar-se dessa sombra, dessa imagem do homem moderno, que se tornou “o mais feio dos homens” (NIETZSCHE, 2003, p. 309). O homem precisa desaparecer, pois, enquanto ele estiver no lugar de deus, guardando o essencial que é seu posicionamento de núcleo de vigilância moral, nada é modificado, apenas o sentido da submissão se altera: de deus ao próprio homem, sem que a própria sujeição a um fundamento se transforme.

Efetuada não só no pensamento ou na filosofia, a crítica à Modernidade acabou tendo efeitos também na linguagem, pois se trata de uma busca pela ruptura com o modelo racionalista que dominava o pensamento, as práticas e também a escrita. Por meio deste modelo, subjazem aqueles fundamentos que sustentam critérios universais e absolutos, alimentados pelas normativas da ordem e da razão. Trata-se, então, de romper com estes fundamentos que, para a linguagem e a escrita, acabavam gerando um sistema racionalista de representação do mundo agenciado por um humanismo cujas forças adviriam da razão para a qual os elementos irracionais, sem importância ou irrelevantes, deveriam ser suprimidos tendo em vista uma escrita purificada, polida, limpa. A escrita que se manifesta na Modernidade e que se torna alvo da crítica para os pensadores pós-estruturalistas é uma escrita representativa, que entende a representação como cópia fiel do mundo, como produto humano e racionalizado.

Não há dúvidas de que muitos destes fundamentos modernos, antropomórficos e racionais, seguem presentes nas escritas contemporâneas e, por isso, dissemos, anteriormente, que muitas escritas hoje ainda têm resquícios modernos, já que mantêm as bases racionalistas e aspirações universais. No entanto, outras delas – como a de Macedonio Fernández – promoveram o movimento de crítica à Modernidade, pela própria escrita. Isto é, a escrita hoje se torna também a possibilidade de apontar para aqueles elementos que tiram o homem do centro das constatações, que o relegam a um segundo plano, ao dar a relevância para a própria escrita. Ao suspeitar ou mesmo recusar o humanismo racionalista moderno, a escrita abre para um espaço em que os

² Um estudo sintético destas ideias da Modernidade e da construção da noção de indivíduo pode ser encontrado em: MANCEBO, Deise. Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, vol. 22, n. 1, p.100-111, março, 2002.

fundamentos são arruinados, o fundamento divino, o fundamento humano, o fundamento racional. Diz Blanchot:

Deus está morto: isso que dizer deus, mas também tudo o que, por um rápido movimento, buscou ocupar seu lugar, o ideal, a consciência, a razão, a certeza do progresso, a felicidade das massas, a cultura [...], nada sobre o que o homem possa apoiar-se (BLANCHOT, 2007, p. 105).

Com isso, a escrita no contemporâneo se abre a uma multiplicidade de possibilidades de experimentação com a palavra, com os sentidos e mesmo com as perspectivas, que agora já não partem de um centro único, mas se tornam parciais, locais, despedaçadas, já que a unidade que as mantinha é posta em questão. A escrita então recolhe do momento contemporâneo a possibilidade de se fragmentar, de não mais aspirar a uma totalidade ou a uma unidade fechada de sentido. E, depondo as unidades, também o humanismo se esfacela e as escritas então parecem não mais demandar de um eu central e pleno para serem produzidas.

2 Macedonio e a experiência errante de escrever

A escrita contemporânea vai admitir a possibilidade de vivenciar desvios, de experimentar impossíveis, de sentir estranhamentos contínuos, já que, desde a Modernidade, o mundo tornou-se também um lugar onde habita o desconhecido, ou mesmo o incognoscível. Torna-se a fecunda possibilidade de experimentar não apenas a desconstrução, mas novas vias de vivê-la em outras formas de reconstrução, algumas totalmente inusitadas. As escritas da errância, como a de Macedonio, são rastros do momento de perda dos fundamentos, da ruptura com os valores absolutos da longa tradição. Pois, no momento em que os fundamentos vacilam, ficamos diante de certa dispersão e da possibilidade de uma errância arrítmica que multiplica as derivas em nossas experiências. Escritas que assumem o errar, que erram ao sabor de desvios, que deslizam sobre rotas sem direcionamentos pré-projetados ou que deixam o fim para momentos inesperados, podem então se manifestar. Com Macedonio, vem à tona o pensamento itinerante, uma escrita feita de restos, de fragmentos, de resquícios de uma biografia infiel e deformada, de anotações e papéis soltos e deixados para trás.

Macedonio Fernández viveu entre 1874 e 1952 na Argentina, tendo grande parte de suas obras publicadas apenas postumamente, embora tenha sido um dos grandes

inspiradores para Jorge Luis Borges e Julio Cortázar (FERNÁNDEZ, 1998). O autor do *Museu* teve uma vida andante, passando de pensão em pensão devido às dificuldades financeiras e, a cada mudança, deixava de levar consigo seus próprios escritos. Borges conta ter lhe interrogado, certa vez, quanto a essa perda frequente de seus manuscritos:

‘Macedonio, como podes fazer isso?’ Sabia que abandonara, por exemplo, os rascunhos de um longo romance ou de um tratado de metafísica. Mas Macedonio respondia: ‘Acreditas que eu tenha tantas ideias que possa perder algumas delas?’ (BORGES, 1998, p. 194).

A aparente desimportância conferida àquilo que escrevia é, antes, efeito de um estado de escrita que rompe com o universalmente aceito; o desapego aos rascunhos em função de um modo de escrita sempre em ininterrupto movimento, sempre se fazendo. Uma escrita errante pode se permitir perder-se, pode deixar com que se percam, a um só tempo, os manuscritos, os fundamentos.

E vai, com isso, entrando num estado de experimentação que esgarça possibilidades, que não se prende no já dado, no absolutamente consagrado. Experimentação que, ao apontar para novas e infinitas fecundidades, exige também novas formas de ler. E, afinal, a composição de novas situações de escrita com novas maneiras de leitura, torna-se o índice de nosso tempo contemporâneo que Macedônio já apontava no início do século.

Assim, escrever em prólogos, de incoerência em incoerência, exibindo seus procedimentos de ruptura e seus paradoxos, vai solicitar uma postura de leitura também fragmentada, que expõe leitores em derrapagem, incomodados e tropeçantes. Os bons leitores são, para Macedonio, os *leitores salteados*: aqueles que pulam páginas, que ignoram a sequência linear do livro. Tornam-se completos e mais interessantes, pois praticam a *entreleitura*, o pular de linhas e o saltitar de ideias. Entretanto, lembra ele em um dos prólogos do *Museu* que, se os leitores desejarem continuar como leitores salteados, eles podem ler seguido sua obra, já que se trata de uma literatura já salteada por si. Diz ele:

Com um livro tão cheio de valas, 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, Prólogo 14).

Um livro tão retalhado, tão inseguido, como o *Museu*, torna ocioso o pular de páginas. Então, para conservar a leitura salteada, para mantê-la interrompida, pode-se ler seguido. Trata-se, afinal, de um jogo em que leitura e escritura se reconfiguram, se refazem sob novos pressupostos e exigem novas maneiras de serem manejadas. “Eu te fiz leitor seguido graças a uma obra de prefácios e títulos tão soltos que foste por fim encadernado na continuidade inesperada de teu ler” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 14): com estas inquietações, Macedonio vê que um dos grandes personagens de seu romance é, afinal, o próprio leitor, é ele que enfim será lido, compondo então o que ele chama de uma *Biografia do Leitor*. É por este motivo que acaba dedicando seu romance ao Leitor Salteado: “Dedico-te meu romance, leitor salteado, [...] quis distrair-te, não corrigir-te, porque ao contrário és o leitor sábio, pois praticas a entreleitura que é o que mais forte impressão lavra” (FERNÁNDEZ, 1998, p.79).

Além disso, o que subjaz na concepção de leitura salteante é certo acordo entre leitor e autor: o leitor se torna simpatizante de um escritor hesitante e variante, dispondo-se a hesitar e variar junto com o autor. A partir deste acordo, podem, então, viver a surpresa e o inesperado que irrompe quando a escrita se fragmenta. E a escrita/leitura salteada, com disse Piglia a propósito de *Finnegans Wake*, “é um rio, uma torrente múltipla em contínua expansão. Lemos restos, pedaços soltos, fragmentos, a unidade de sentido é ilusória” (PIGLIA, 2006, p. 20). A qualidade fragmentária dos escritos de Macedonio leva ao extremo a multiplicidade de uma leitura inseguida e faz dispensar um sentido unívoco. Com efeito, na escrita macedoniana, não há pretensão a uma totalidade entendida como unidade de sentido fechada, ao contrário, sua obra parece antes uma emboscada, um insulto a tais pretensões.

Ao abordar estas relações entre escrita e leitura, aponta Macedonio em seu *Museu*, que nunca prometeu continuidade e congruência mental de homem, pois o que está em jogo na escrita, ao invés de um homem, é um autor. Ele traz, com isso, a ínfima importância do autor empírico, na linha do que Roland Barthes (2012) entendeu como *morte do autor*, tese que, embora tenha redundado em algumas interpretações equívocas, não deixava de realçar a escrita enquanto instância autônoma que devasta qualquer sujeito, voz, origem:

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso

sujeito, o branco-e-preto que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2012, p. 57).

A *intransitividade* da escritura, como Barthes (2012) definiu, destaca o apagamento do sujeito que está em causa e a fragmentação da sua unidade enquanto agente de um sentido contínuo e indiviso, capaz de produzir leis invariáveis e de fundar a linguagem. Barthes, como Macedonio, acaba por aniquilar um dos eixos principais da Modernidade, aquele sustentado por um humanismo pleno de razão, em que o eu se lançava como o agente produtor de realidades e, notoriamente, de escrita. Com estes autores (e demais pensadores pós-estruturalistas), a escrita se desprende do eu, podendo ser movida por circunstâncias outras, a ponto de surgir até mesmo como força destituente do que há de subjetivo.

Assim, é neste jogo, em que se desfazem e se renovam tanto leitor quanto autor, que Macedonio deixa claro que, se foi moderno o suficiente para abraçar o desconhecido em suas escrituras, também se distanciou inteiramente da própria Modernidade ao buscar eliminar o sujeito enquanto instância fundante e racionalmente estabelecida. Ao propor a *descentração dos personagens*, Macedonio desconstrói a ideia desse sujeito autorreferenciado, pondo em dúvida o humanismo que tanto a Modernidade fez consagrar. Por isso, ele irá afirmar que um autor deve trabalhar artisticamente “pela substituição do eu, a derrota da estabilidade de cada um em seu eu” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 15). Macedonio acrescenta ainda que a mais forte descentração em sua obra parece surgir com sua personagem *Ela*, em que, como o *Ele* deleuzeano, “a vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal” (DELEUZE, 2002, p. 12), sendo este impessoal o próprio ímpeto literário:

A literatura só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau. [...] A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (DELEUZE, 1997, p. 13).

Ao que Macedonio segue refletindo (embora muito antes de Deleuze):

É muito sutil, muito paciente, o trabalho de tirar o eu, de desacomodar interiores, identidades. Em toda a minha obra escrita, só consegui oito ou dez momentos em que, creio, duas ou três linhas abalam a estabilidade, a unidade de alguém, às vezes, creio, a mesmidade do leitor. E entretanto penso que a Literatura não existe porque não se dedicou unicamente a este Efeito de desidentificação, o único que justificaria sua existência (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 15).

Afirma que, de fato, foi este efeito de sufocação na certeza da continuidade pessoal que sempre buscou: “fazer o leitor escorregar de si mesmo é tudo o que quis” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 15). Trata-se de sua busca pela “evanescência, a trocabilidade, rotação, alternância do eu que o faz imortal” (2010, Prólogo 15). Pois, afinal, para ele o mundo é mutação inacabável. O que existe de contínuo no mundo é a pura descontinuidade, esta que é a condição de nosso viver, que os autores do Pós-Estruturalismo (PETERS, 2000) irão chamar de constante devir, jorro de singularidades, variação ininterrupta.

Nesta direção, acrescenta Blanchot (2001), existe uma linguagem da continuidade que acabou se tornando a linguagem oficial da filosofia e também da literatura, desde Aristóteles, e que se trata de uma coerência lógica reduzida aos princípios da identidade, da não contradição e do terceiro excluído, pilares do pensamento racional. A escrita, para Blanchot (2001), corre o sério risco de se contentar com tal continuidade, com o movimento sucessivo de articulação, para sustentar um outro movimento contínuo: o da compreensão, cujo sentido, para ele, seria a obediência: “o entendimento é submissão àquilo que está de acordo com o que é”, com tudo aquilo que remete ao “uno como referência última e única” (2001, p. 61). Afinal, a compreensão “é esta subsunção que reúne o diverso no uno, identifica o diferente, relaciona o outro com o mesmo” (2001, p. 87).

Entretanto, para Blanchot, há ainda uma outra linguagem, aquela em que se coloca a exigência da descontinuidade, em que a palavra se torna plural, que vai dar conta de uma *continuidade verdadeira*, onde o que é contínuo não é mais a articulação e a compreensão, mas o excesso de interrupção, de ruptura e fragmentação, fazendo-se murmúrio inesgotável, pura multiplicidade. Diz ele que a descontinuidade se torna o “signo da infelicidade do entendimento e da compreensão analítica” (2001, p. 38). Com a linguagem da descontinuidade, a identidade é deposta e, no jogo dialético das contradições não há síntese, pois ela se desprende dos opostos, permanecendo entre eles, no espaço intervalar e, se ali é incluído algum *terceiro*, não é ao modo da compreensão, mas de alguma maneira que vai manter dele o que há de estrangeiro, de outridade, daquilo que não tem relação com nenhum dos termos.

Esse excesso de descontinuidade que arruína a compreensão é um dos vértices da escrita de Macedonio. Para ele, a descrição sistemática e linear de acontecimentos num romance faz dele um *modelo* que, “há dois ou três mil anos, desde as literaturas

grega e romana”, vem funcionando como “antídoto eficaz para acabar com o leitor salteado” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 21). Tal modelo trata de descrever, linearmente, os *apertos* pelos quais passa algum personagem “e no final, haverá que dizer ao leitor como foi salvo” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 21). Este é, para o autor, o tipo de enredo que mais prende o leitor, não o leitor salteado, mas o que ele chama de *leitor de desenlaces* (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 28), aquele que fica preso num enredo de sucessão, já que é alimentado por uma engrenagem de encadeamento e compreensão do início ao fim.

Macedonio convoca, ao contrário deste modelo, uma escrita que não se escreve no modo da compreensão apropriadora, que se afasta da linearidade assegurada pelo entendimento. E, afastando-se do interesse pela compreensão, o autor não se furta a uma “descortesia com o leitor” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 5), por deixar ele próprio saltitar, se equivocar, se interromper. Para ele, o leitor se torna *artista* quando não lê buscando compreensões e soluções, de modo que irá acrescentar que:

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 [...]. só aquele que não busca uma solução é o leitor artista (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 28).

Avizinhando-se a isto, pensa Blanchot quanto ao leitor:

Se digo que ele compreende o poema, eu o confundo com o intérprete que é essencialmente redutor, o homem que reduz o irredutível restituindo-o às forças profundas, aos arquétipos adormecidos, aos valores enraizados em nosso fundo. Mas talvez o leitor compreenda de maneira diferente: não remontando a um saber vulgarizado, mas descendo suavemente rumo às ressonâncias que nele desperta o poema (BLANCHOT, 2010, p. 59).

Para ele, são tais ressonâncias que produzem o “apelo que nos insta a sair de nós mesmos” (BLANCHOT, 2010, p. 60). O que Blanchot chama de “leitor criador” (2010, p. 55) seria, ao modo do *leitor artista* de Macedonio, aquele que, despreocupando-se de um apetite pela compreensão, permite-se aventurar-se fora de si e, deixando-se levar pelas ressonâncias da leitura, é convocado a produzir suas próprias contradições e incongruências.

Assim, ao invés de buscar uma identificação com o leitor e presenteá-lo com a tranquila ordenação lógica de seus escritos, Macedonio lhe oferece um apanhado de fragmentos, de esboços, cortes transversais, mil anotações, além de “dúzias de folhas

soltas” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 5), que irão manter o leitor num mar de incertezas e ambiguidades, cuja força reside em impelir o leitor a se virar e compor saídas.

Diz Macedonio que irá nutrir o leitor com essas incongruências até que sejam esquecidas “a identidade dos personagens, sua continuidade, a ordenação temporal, os efeitos antes das causas” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 16). A importância de sua obra reside, de fato, em expor uma outra espécie de trama narrativa, feita por estas incongruências, sem centro unitário de referência, nova textura que reflete o fim dos fundamentos unívocos, como o humanismo individualista.

Com isso, vemos bem o quanto Macedonio dista da tradição racionalista que até então tendia a balizar a escrita literária por modelos onde vigoravam a razão fundamentada em universais, como a linearidade, a sequencialidade, a analogia com a realidade e o psicologismo dos personagens. Esta ruptura com o modelo racionalista de escrita expõe a crítica à modernidade que Macedonio efetuou, a seu modo, na escrita de seu *Museu*.

Seu texto transgride estatutos e liberta-se de padrões considerados lógicos e, ao transformá-lo num acervo de imperfeições e incertezas, acaba por nos deslocar de nossas próprias certezas. Sua obra, assim composta, torna-se o *romance falido*, como ele mesmo o definiu, aquele que “deixará esperando a perfeição” e, por isso, “o romance que mais vezes terá sido jogado ao chão” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 10).

Contudo, deixa claro que nunca se propôs a fazer de sua obra uma perfeição, mas sim uma obra sempre *em execução*. Para ele, o valor de uma obra está, legitimamente, na execução de um assunto, não no próprio assunto:

Creio a sério que a literatura é precisamente a *belarte* de executar de maneira artística um assunto descoberto por outros. Isto é lei para toda *belarte* e significa que o ‘assunto’ de arte carece de valor artístico ou a execução é todo o valor da arte (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 54).

É que Macedonio entende a arte como uma labuta constante, um trabalho permanente, a construção de uma “espiral tão retorcida que canse ao vento andar em seu interior, e dela saia tonto esquecendo seu rumo” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 54). Espiral que evoca a obra como um *continuum*, pois há sempre um novo material – ou um novo assunto – para ser agregado a ela, que nunca será totalmente acabada como forma e nunca resolvida como busca. Nada nela é certeza, ela é o mundo, o mundo como obra, interminável.

A efemeridade dessas obras, com seu desafio ao concluso, insiste em questionar a totalidade. É a obra infinitamente errante que, sem nenhuma missão, está sempre pronunciando um fim que falta: escrever é entregar-se ao interminável, ao infinito, condição da escrita de experiência: “Essa é a característica de toda arte nascida de uma experiência e ligada a ela: é sem fim, sem repouso” (BLANCHOT, 1997, p. 204).

Dizer da escrita que ela é fala infinita não quer dizer que o escritor não seja capaz de não dar fim a uma obra, mas que a própria obra seja um trabalho sem fim. A obra é o inacabamento que se desenvolve, o que se termina são livros, textos, mas a obra é, por definição, inacabável. O *Museu* vai apresentar ao leitor um conjunto de dúvidas, de incertezas e equívocos que persistem no prosseguimento interminável que o fazem diferir da literatura de *romancismo*:

A literatura, que em alguns momentos [Macedonio] chama de romancismo, não passa de instrumento apaziguador, previsível, acomodado, enquanto a escritura desfaz as mobilidades codificadas, lançando-se na imprevisão, no desconhecido, fazendo do processo a única realidade (SCHMIDT, 1999, p. 16).

Em Macedonio, a escrita pacata da representação cede lugar à escrita desassossegada em que o imprevisível e o tortuoso se fazem processo, em que a experimentação permanente se transforma em errância, livro aberto onde o deserto não se cansa de crescer. Através da errância, a escrita de Macedonio se transforma num *Museu* de inconclusões: o fim não tem mais lugar fixo e pode ser colocado exatamente “no ponto de ficar o volume sem dizer nada, o que faz duvidar de que tudo tenha sido dito” ao que assegura o autor que sua obra foi “escrita totalmente antes do fim” (FERNÁNDEZ, 2010, Prólogo 18). O fim que surpreende, no início, no meio ou mesmo aqui.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 (Original de 1949).

_____. *A Conversa Infinita I: A Palavra Plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. Escuta, 2001. (Original de 1986).

_____. *A Conversa Infinita 2: A Experiência-Limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Ed. Escuta, 2007. (Original de 1986).

_____. *A Conversa Infinita 3: A Ausência de Livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Ed. Escuta, 2010. (Original de 1986).

BORGES, Jorge Luis. Macedonio Fernández por Jorge Luis Borges. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Tudo e Nada: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado*. Trad. Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1998. p. 193-202.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997. (Original de 1993).

_____. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2001. (Original de 1965).

_____. *A imanência: uma vida...* Trad. Tomaz Tadeu. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 27, nº 2, p. 10-18, jul./dez. 2002. (Original de 1996).

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

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do Romance da Eterna*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2010.

MANCEBO, Deise. Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, vol. 22, n. 1, p.100-111, março, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Original de 1882).

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Original de 1885).

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SCHMIDT, Jayro. *Macedonio Fernández ou alguns de seus papéis*. Florianópolis: Ed. Bernúncia/Museu-Arquivo da Poesia Manuscrita, 1999.

Data de submissão: 19/07/2013

Data de aprovação: 21/09/2013