



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MACEDONIO FERNÁNDEZ E AS TRAMAS DA (DES)CONTINUIDADE

Érica Thereza Farias Abrêu

**Recife
2014**

Érica Thereza Farias Abrêu

MACEDONIO FERNÁNDEZ E AS TRAMAS DA (DES)CONTINUIDADE

**Dissertação submetida como requisito parcial
para obtenção do Título de Mestre em Letras,
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco.**

Orientador: Profe. Dr. Alfredo Cordiviola

**Recife
2014**

ERICA THEREZA FARIAS ABREU

Macedonio Fernández e as Tramas da (Des)Continuidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 18/2/2014.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión López
LETRAS - UFPB

Recife – PE
2014

Aos meus, pelo Amor vívido.

Aos macedonianos, nascidos e vindouros.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai Maior, por Tudo.

Aos meus pais, Nisceia e José Luiz, pela compaixão, amor e força sempre presentes. As horas vividas foram e são os melhores presentes. As fontes das quais sempre beberei nesta caminhada.

As minhas queridas avós, Alzira e Thereza, e aos meus queridos avôs, Vital e Zeca, pela presença constante, pois quem ama não sabe da distância e não conhece ausência.

Ao meu querido irmão, André Luiz, pela força do olhar e as palavras escolhidas.

À Alex, pelo porto, presença e suporte “atitudinal”. Pelo resgate do real e do imaginário, quando da falta de algum deles...

Aos meus *amigos del alma*, Bárbara, Edmar e Jackline, pela ausência entendida e palavras cantadas.

Ao meu orientador e desorientador, Alfredo Cordiviola, referência constante na minha reelaboração docente e discente, pelo apoio, reconhecimento e dedicação nos últimos anos.

Aos meus amigos de “marcha estradeira”, Brenda Carlos, Ronaldo Luna e Amanda Brandão. Poder estar ainda mais perto – ao lado – durante estes caminhos foi engrandecedor, uma honra. À Brenda, por cada palavra, sorriso e, sobretudo, pela amizade vivida. Amanda, obrigada pela compaixão e pela palavra cantada de sua doce presença. Ronaldo, nobre amigo, pela poesia discreta e silêncio empenhado nestes anos de fraterna amizade encontrada.

Aos professores da graduação, pela formação inicial, que apontaram para o labirinto de signos, do qual fui procurando um entrelugar habitável. Em especial ao Professor Anco Márcio, que um dia, sem saber, presenteou-me com reconhecimento e deveres.

Aos meus alunos, por compartilhar os passos deste processo. E pelo que poderei ofertar, após a descoberta do “mundo, vasto mundo” citado por Drummond.

À Diva, sempre, pela atenção e carinho.

A Jozaiás, pela prontidão e sorrisos.

A Capes e a CNPq pelo incentivo, desde a minha formação inicial, o que possibilitou uma maior dedicação em minha formação como pesquisadora.

Aos macedonianos que possibilitaram que a rede de encontros fosse, além de projetada, tecida. Agradeço a Alicia Borinsky, que gentilmente ofereceu material e incentivo a esta “investigación”.

“...as magias da ficção sempre dependem das normas e práticas do escrito que as habitam, apoderam-se delas e as transmitem.”

Roger Chartier, *Escutar os mortos com os olhos*

“ (Escrever) ...salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.”

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*,

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a experimentação narrativa proposta por Macedonio Fernández no *Museo de la Novela de la Eterna*, além de estabelecer conexões entre o romance e algumas outras obras do autor, em especial as dedicadas a uma reflexão sobre o trabalho de composição e a linguagem utilizada. Partimos do pressuposto da relevância do autor e de sua obra para a literatura latino-americana, posto que ao contestar os modelos de romance vigentes, instaura uma busca sobre a forma que parte do contexto das vanguardas e perpassa a literatura atual. Defendemos o *Museo de la Novela* como obra máxima dentro na produção literária macedoniana, já que se projeta como possível realização da proposta estética construída pelo autor argentino ao longo de sua vida. Pretendemos aqui refletir sobre os mecanismos de construção do ficcional dentro do romance, com base nas teorias desenvolvidas pelo autor, mas também observar a posição ocupada por Macedonio Fernández nas vanguardas argentinas.

PALAVRAS-CHAVE: Macedonio Fernández, Literatura, *Museo*.

RESUMEN

El presente trabajo se propone a analizar la experimentación narrativa propuesta por Macedonio Fernández en su *Museo de la Novela de la Eterna*, además de establecer conexiones entre la novela y algunas otras obras del autor, sobre todo en las dedicadas a la reflexión sobre o trabajo con el lenguaje. Partimos de la idea de la importancia del autor y de su obra para la literatura latinoamericana, ya que al contestar los modelos de novela vigentes, instaura una búsqueda, que se proyecta del contexto de las vanguardias y llega a la literatura actual. Defendemos que el *Museo de la Novela* es la obra máxima en la producción literaria macedoniana, pues es la realización de la propuesta estética construida por el autor argentino a lo largo de su vida. Pretendemos aquí reflexionar sobre los mecanismos de construcción de lo ficcional en la novela, apoyándonos en las teorías desarrolladas por el autor, y también observar la posición ocupada por Macedonio Fernández en las vanguardias argentinas.

PALABRAS-CLAVE: Macedonio Fernández, Literatura, *Museo*.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- FOTOGRAFIA 1 Macedonio jovem.
- FOTOGRAFIA 2.....Macedonio maduro.
- FOTOGRAFIA 3 Adolfo, o guardião.
- FOTOGRAFIA 4 Em tertúlia.
- FOTOGRAFIA 5 Manuscrito do autor.
- FOTOGRAFIA 6 Macedonio, entre Jorge e Adolfo.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABA: Adriana Buenos Aires.

CN: Continuación de la nada.

FFyL: Facultad de Filosofía y Letras.

MF: Macedonio Fernández.

MNE: Museo de la Novela de la Eterna.

NTV: No toda es vigilia la de ojos abiertos.

OC: Obras Completas.

PRV: Papeles de Recienvenido.

UBA: Universidad de Buenos Aires.

WJ: William James.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. ENTRANDO NO MUNDO MACEDONIANO.....	16
2. UMA REDE DE LEITURAS	49
3. NAS TRAMAS DO MUSEO	81
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

INTRODUÇÃO

O encontro com a literatura hispano-americana foi uma grata “descoberta”. Com os horizontes em expansão passamos pelas produções dos momentos históricos decisivos, a nosso ver, para construção do cenário atual da literatura latino-americana. Desde o pré-colonial ao “boom” pudemos exercitar o olhar para descobrir o traço comum da diferença.

O projeto inicial foi de traçado sutil, o de deslindar caminhos. Ao chegarmos à margem desta corrente avassaladora, que integra e revolve a literatura, fomos traçando as linhas iniciais deste trabalho. Contudo, há uma profunda diferença entre "letra" e "música", "projeto" e "execução"... Mas nada, nada mesmo, é capaz de dimensionar a grandeza do processo. O devir desta trama foi, e é ,um espetáculo aos olhos da nossa imaginada imaginação. Esse anovelado de palavras recompostas foi o desenho construído de inúmeras leituras, frequentes presenças no mundo do outro para arquitetar um vislumbre do mundo macedoniano.

Macedonio apareceu entre Xul Solar e Vicente Huidobro. Assim, simplesmente Macedonio. Apesar de não haver usado o passaporte, ganhou os portos do mundo, melhor, o olhar do outro, na sua “*pasión*” por observar. De existência duvidosa, a matéria corporificada em contos, poemas e ensaios o escritor nos surgiu, entremeado, nos grupos dos raros, diferentes ou mesmo exóticos. Fomos apresentados por um livro dos anos 90, e desde este dia começamos uma frequência que passa por estas linhas, mas aqui não termina, posto que Macedonio propõe um complexo processo de pensamento-escrita que pode ser desdobrado em leitura-pensamento-escritura.

Sob o signo do entrelugar, da “galeria”, local de exposição da obra do pensamento em tessitura, o texto como obra surge. A figura do mestre e dos aprendizes é entoada. No entanto, Macedonio não fez escola e não estava no “padrão”. Era excêntrico, no seu primado pela diferença, não angariou mais que alguns companheiros de produção, não tinha “guilda”, mas talvez uma “corporação” silenciosa que atuava como divulgadora e mantenedora de sua figura de artista.

Entre os hieróglifos e paradoxos, citados por Martinez Estrada como base dos textos do advogado, procuramos, por mapas de leitura e roteiros de passagem que nos ajudassem a desvendar os discursos macedonianos. A exemplo de Cortázar, que instalou a ficção declarada em seu conto, nos “parques de los robles”. Macedonio e seus aprendizes também instalaram nos seus leitores no mundo da ficção. Despretensiosamente mergulhamos sabidos que, nesse mar de linguagem, todo o significado é pouco. O não-significado, o vazio, o nada, também muito nos diz. Na negação há muita palavra exposta e disposta a transportar verbo-vida para o outro lado da questão, a não-vida, a arte.

Procuramos ficar no entrelugar da “Aguilha” e da “Linha” machadiana. Nem fomos desbravadores, nem fixamos caminhos de passagem. Mas fomos à festa e procuramos o sossego do ateliê. O espaço do ensaio nos conduziu, dos croquis saímos, como ritmo que espera melodia, como “leitores projetados” ou “salteados” por alguma parada prevista. Saímos da obra e chegamos à vida. Começada a leitura, iniciada está a viagem. A “*charla*” silenciosa instaurada levou-nos a três movimentos, a descoberta do ambiente, a passagem pela rede de leituras do conjunto do mestre vanguardista e, por último, uma aproximação ao urdido movimento linguajeiro do romancista “futuro”.

O nosso primeiro capítulo, “Da existência ao pensamento”, procura contextualizar o escritor em seu entorno, esboçando as relações por ele erigidas entre filosofia e literatura. Inicialmente elencamos alguns fatos de sua biografia que podem servir como “pórticos do pensamento”, dado que sinalizam o estado latente do escritor em expansão. Tratamos de contemplar as fronteiras textuais com o literário, do qual o pensador foi ilustre visitante, até que dado cenários propícios foi “mudado” a literatura, e para ela deixou um arquivo ainda em análise.

Num segundo movimento, nomeado “Uma rede de leituras”, tratamos de repassar os fios que compõem o denso traçado sobre a trama textual do velho vanguardista. Elencamos alguns dos personagens da “rede de leitores” que vertem reflexões críticas em torno do discurso macedoniano, buscou-se, dentro das limitações bibliográficas possíveis, o levantamento de alguns nomes centrais no estudo pretendido no intuito de mergulhar no intrincado pensamento

macedoniano. Antes disto, porém, fizemos uma leitura sobre os caminhos da crítica argentina, para melhor compreensão destes discursos.

No último capítulo, “Nas tramas do *Museo*”, fizemos uma leitura do torcido caminho de palavras-pensamentos que compuseram a mostra oferecida na versão escolhida do *Museo de la Novela de la Eterna*. Nela, encontramos o pensador-escritor fora de série, “organizador” de uma obra pretendidamente desconexa, como artista dedicado ao seu ofício linguajeiro: a de tramar um “romance”, inicialmente experimento coletivo e depois individual. Esta “novela”, marcada na trajetória de sua feitura com a reflexão crítica, desponta como objeto artístico central da estética idealizada pelo advogado retirado. Atentamos, nesta parte, ao trabalho e distensão da linguagem e jogo “*ajetreado*” que trapaceia com e na linguagem para erigir uma forma latente ou futura da *Belarte*.

1. ENTRANDO NO MUNDO MACEDONIANO

1.1 A vida: da existência ao pensamento

“Escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído tanto.”
Papeles de Recién Venido, Macedonio Fernández

“Al que queira escribir sobre esta novela”
Museo de la Novela de la Eterna, Macedonio Fernández

O diálogo entre escritor-leitor é tecido por meio do silêncio da leitura. Atividade em que duas pessoas, ao menos, ocupam o mesmo espaço do texto. Para Macedonio Fernández a distância que existe entre autor-leitor ou leitor-autor é mínima. Quiçá, por meio dos *locus* em branco deixados pelo autor e/ou editor, o leitor tenha espaço para escrever-pensar o escrito do outro, podendo e devendo tornar-se um autor.

Esse é o “convite” deixado no pós-prólogo do *Museo de la Novela de la Eterna* (2012). Um convite a reescritura do livro recém-lido. Talvez aceitar a proposta da reescrita, ou melhor, como diria Pierre Menard, da escrita do romance, seja uma tarefa delicada. Preferimos, nestas linhas, tratar sobre o romance, trabalho este não menos exigente, mas que nos cabe como observadores da literatura.

Dentre os muitos aspectos passíveis de estudo aprofundaremos-nos na questão da constituição do romance enquanto projeto literário renovador dentro do cenário hispano-americano e, em especial, argentino. A obra macedoniana é composta por gêneros variados, mas que, sem dúvida, fazem fronteira com o campo literário. Tanto nos ensaios, artigos, contos e romances o autor flui por diversas áreas do conhecimento acabando numa fronteira sinuosa entre literatura e filosofia, ou como cita Diego Vecchio¹, numa filosofia e arte bruta.

É sabido que para entrar no mundo do advogado portenho é necessária uma pequena iniciação sobre suas concepções filosófico-literárias e sobre o seu contexto histórico. Não que estas sejam as chaves de compreensão de seus textos, mas sem dúvida promovem um movimento de leitura mais tranquilo diante da complexidade dos textos visitados.

1 Para maiores detalhes consultar Vecchio (2003).

1.1.1 Estudos e Formação, o momento da metafísica.

Nesta parte da dissertação temos como objetivo desvendar o trajeto percorrido por Macedonio Fernández para construção do seu pensamento. Esboçaremos, por meio da leitura de entrevistas sobre o autor, e mesmo de suas cartas e biografias, os caminhos, as encruzilhadas e afluências que levam aos percursos traçados pela sua obra.

Macedonio Fernández nasceu em Buenos Aires no dia 1º de junho de 1874 e morreu em 10 de fevereiro de 1952, na mesma cidade. Neste ínterim, compôs sua singular produção literária atravessada por uma existência não menos particular. Oriundo de uma família abastada, filho de Macedonio Fernández- fazendeiro e militar - e de Rosa del Mazo Aguilar, pôde dedicar-se, num dado momento da vida, apenas à reflexão devido aos bens herdados pelos seis irmãos.

Fernández realizou o estudo secundário no Colégio Nacional Central, instituição de formação tradicional e por onde também passaram diversos personagens ilustres da nação argentina, como literatos e políticos. Em 1892 ingressa na Faculdade de Direito e Ciências Sociais, e é como aluno da Universidade de Buenos Aires (UBA) que mantém contato com a psicologia e a filosofia², com destaque para a metafísica.

Durante o bacharelado inicia a publicação de seus artigos/ensaios³ em periódicos de índole científica, artística e filosófica. Notável é o interesse do jovem Macedonio pelas teorias de Hebert Spencer (filósofo e psicólogo inglês), William James (filósofo e psicólogo americano, irmão do escritor Henry James), Arthur Schopenhauer (filósofo alemão) e Jean Lucien Arreát (filósofo francês). A leitura destes e de outros pensadores, associada às reuniões com o círculo intelectual de Buenos Aires, dão vazão à formação de um jovem pensante e questionador.

As inquietas reflexões do jovem Macedonio foram cultivadas num ambiente propício a cogitações dessa ordem. Além dos nomes anteriormente referenciados, outros pensadores locais compuseram o cenário onde transitava o então estudante de direito. Temos, nas reuniões realizadas nos pátios das

2 Ver "Macedonio Fernández: su tesis inédita De las personas", Muñoz (2010).

3 Ver "Cronología", em Salvador (1999,340).

grandes casas, a atmosfera ideal para a constituição de uma personalidade conhecidamente singular. A casa dos Fernández sempre foi espaço para reunião de escritores, intelectuais e políticos – nas tertúlias semanais – que possivelmente teceram profundas lembranças e marcas na personalidade macedoniana, algo observável em sua brilhante oratória e inteligência ao falar, tão alardeada pelo grupo ultraísta do qual fazia parte nos anos 20.

Gabriel del Mazo, primo de Macedonio e testemunha dos encontros realizados na casa da matriarca dos Fernández, ao rememorar uma dessas tertúlias fala dos seus assistentes, sinalizando o caudal de discussões que poderiam haver acontecido:

Concurrían (a veces permanentemente, otras casi intermitentemente): el doctor Juan B. Busto, Jose Ingenieros, Cosme Mariño, Leopoldo Lugones, Julio Molina y Vedia, Carlos Muscaré. Mis primos Ignacio y Marcelo del Mazo y los de la casa, ya nombrados, Macedonio y Adolfo Fernández. El doctor Justo había publicado su libro *Teoría y práctica de la Historia*, y era un de los fundadores y figura principal del partido socialista. El doctor Cosme Mariño era espiritista y presidente de la Sociedad Constanco. Los diálogos entre esta cuarta dimensión y el realismo ingenuo antimetafísico de Justo eran deliciosos (...) Entre los circunstantes me había olvidado de Jorge Borges, padre (...). (GARCÍA: 1969,28.)

Este panorama diverso compunha a rica atmosfera vivenciada por Macedonio no início do século XX. Algumas das figuras ali presentes tiveram destaque nos mais variados campos da sociedade e cultura argentina. Juan B. Busto, como vimos, foi uma das figuras mais importantes para o socialismo argentino e tinha forte amizade por Adolfo Fernández. Jose Ingenieros e Leopoldo Lugones, ambos os escritores, também possuíam tendência socialista e criaram a revista eclética “La Montaña” (que seguia a mesma orientação⁴). Jose Ingenieros teve diversas carreiras na área da saúde e dentre outras ocupações chegou a professor da UBA promovendo, em 1918, a Reforma Universitária nesta mesma instituição. Por seu turno, Leopoldo Lugones dedicou-se ao jornalismo e à literatura, sendo um dos destaques do Modernismo latino-americano junto a Rubén Darío. Julio Vedia y Molina foi arquiteto e participante da aventura anarquista do grupo, foi um latente reformador para uma Nova Argentina. Macedonio esteve durante o período de formação ladeado destes ícones.

4 Ver Bueno (2000).

Desde seus estudos no Colégio Nacional Central mantém estreita amizade com Jorge Guillermo Borges. Compartilhando com este o estudo da filosofia de Arthur Schopenhauer durante a carreira acadêmica. Além de demonstrar, como todo o grupo da época, uma inclinação para o pensamento spenciariano. O que, de acordo com a leitura de Micele (2007), levou um pequeno grupo de companheiros a instalar-se nas terras paraguaias com intuito de realizar um projeto anarquista.

Depois de formado, ele (*Macedonio*) e outros colegas, entusiastas do ideário socialista romântico, inspirado em Lasalle e Saint-Simon, tentaram estabelecer uma comunidade utópica e anarquista numa ilha selvagem do Paraguai — em terras pertencentes à família Molina y Vedia —, primeira evidência do interesse candente pela atividade política. A exemplo do pai de Borges e de tantos bacharéis e letrados dessa geração nos países latino-americanos, leitores convictos de Spencer e infensos aos poderes do Estado, Macedonio se enquadrava no perfil dos membros da elite dirigente de livres pensadores e anarquistas, atentos aos grandes acontecimentos do momento. (Idem, 170)

Com Jean L. Arreát e William James chega a trocar cartas, ainda que só tenhamos encontrado registro, no epistolário e nas biografias, com o primeiro. O que restou da possível correspondência entre W. James – Macedonio foi apenas uma foto do primeiro, enviada ao jovem argentino⁵, e referências aos possíveis diálogos e leituras que ambos teriam trocado, encontradas em cartas enviadas a Borges e a Gomez Lanuza, em algumas passagens de “*No todo vigilia es la de ojos abiertos*” e nas biografias e entrevistas concedidas pelos amigos do escritor⁶.

O contato entre o psicólogo francês e o estudante argentino foi mediado pela revista “El Tiempo”, na qual Arréat publicou um artigo que despertou o interesse do jovem a ponto deste escrever-lhe solicitando indicações de leitura. A resposta do psicólogo foi publicada em 21 de maio de 1896; Macedonio teria então 22 anos. Na carta, encontramos, através das respostas, as possíveis perguntas elaboradas pelo jovem de “inteligência curiosa”, que buscava compreender a “natureza do eu”, além de alguma bibliografia que pudesse

5 Cf Streams of William James (vol.3 pp. 14-15) o intitulado *William James and Macedonio Fernandez*, o *paper* foi citado na edição seguinte, acompanhado da foto de filósofo.

6 Para maiores detalhes, ver a Edição crítica do MNE (1999) e Vecchio. (2003).

nutrir a inquieta mente, ainda que não “respondesse” as questões do remetente da carta⁷.

O jovem Macedonio teve também influência de Herbert Spencer, como pode ser confirmado em carta enviada a Juan Pinto (Ver OC II,189) para a composição de um verbete de um dicionário argentino. A obra de Spencer era leitura corriqueira daquela geração devido a grande circulação das ideias positivistas na Argentina. Como aponta Muñoz (2010,70), um dos centros intelectuais do período foi a Faculdade de Direito – junto a de Medicina e, posteriormente, com a nascente Faculdade de Filosofia e Letras – local frequentado pelo jovem pensador, e berço divulgador da teoria positivista. Contudo, não só havia circulação daquela teoria, outra também espraiava os corredores das faculdades argentinas, o espiritualismo. É assim que se pode vislumbrar o plano (epistemológico?) formador de Macedonio, no qual este:

no estuvo por fuera del clima de ideas de la época. Las lecturas de las que da cuenta, sus publicaciones y la correspondencia que entabló tempranamente con el filósofo y psicólogo francés Lucien Arréat y luego con William James son una muestra de su interés genuino por responder a problemáticas de la época, dentro de la cual convivieron las tesis científicas y las corrientes espiritualistas en oposición y combinación.(Idem)

Fernández, ainda na citada carta, diz que segue em seu discipulado spenceriano ainda 50 anos depois do “entusiasmado” contato com as críticas elaboradas pelo pensador inglês ao Estado e à Medicina. Estes temas perpassaram seus escritos e pensamentos iniciais como pode se notar, por exemplo, na leitura das obras publicadas pelo autor em vida e que apresentam, em sua maioria, uma encruzilhada entre a filosofia e a literatura. Além do filósofo inglês, toma contato com o pensamento de William James e de Arthur Schopenhauer.

O período da possível correspondência entre o psicólogo e o advogado foi entre 1905-1911, quando o primeiro já havia se estabelecido em Harvard como professor conhecido e respeitado. O americano já havia publicado *The principles of psychology* (1890), base central da “Nova Psicologia”⁸, seu livro propunha a formação de uma nova ciência, para isso se utilizou de seus

7 A carta foi precedida de uma nota explicativa e sob a seguinte titulação “*El filósofo Arréat a un joven argentino*”, para leitura consultar o Epistolário (OC II).

8 Conferir Bertoni (2011).

conhecimentos acadêmicos (medicina, fisiologia e filosofia) para construir, nos moldes do vigente positivismo, a ciência da vida psíquica. A construção desse novo caminho para a psicologia deu-se após longo período de indecisão devido a pressões paternas do estudante inglês para seguir uma vida acadêmica.

Fernández, em suas leituras de William James, procurava compreender as ideias defendidas pelo psicólogo. De acordo com o estudo realizado por García (2003,224-5), na biblioteca particular de Macedonio existiam dois exemplares de James, *Pragmatism* (1907) e *Principles of psychology*, devidamente anotados e que foram doados após sua morte. A teoria da emoção⁹, exposta por W. James viria a embasar as reflexões desenvolvidas pelo argentino no campo da estética/poética.

Os pensamentos jamesianos procuravam, nos anos finais, ancorar a psicologia na filosofia, promovendo assim uma “psicologia filosófica”, visto que com sua primeira obra realiza um “debate com a tradição filosófica ocidental (...) em temas clássicos da Filosofia como a natureza do *self*, a questão das relações entre corpo e mente, a natureza do pensamento e etc” (FERREIRA: 2010,192). O psicólogo americano demonstra interesse por algumas experiências místicas, com foco no espiritualismo, e foi levado junto a outros estudiosos a fundar a Sociedade Americana de Pesquisas Psíquicas, onde realizou estudos sobre a questão dos médiuns e da mediunidade.

Macedonio teve contato com a obra magistral *Die Welt als Willi und Vorstellung/O mundo como vontade e representação* (1819) de Arthur Schopenhauer, guardando com o adversário de Hegel algumas aderências. Em suas cartas demonstra, em sua maioria, favorável inclinação ao pensamento do filósofo da vontade. Contudo, ainda que possua pensamentos paralelos à visão schopenhauriana, apresenta, em alguns pontos, reflexões distintas e próprias de um pensador *amateur*. O alemão foi apresentado ao jovem estudante de direito pelo seu orientador de tese, Carlos Malarriaga, durante os anos finais da carreira universitária, momento no qual teve seus laços ainda mais estreitados com seu companheiro Jorge Guillermo, futuro pai de Jorge Luis Borges, devido às longas discussões travadas por ambos sobre a metafísica do alemão.

9 Nesta teoria, WJ defende que as emoções são consequências, e não causas, das reações fisiológicas associadas a ela. Resultando que das emoções é que se concebe o mundo.

O filósofo pessimista representa um importante componente na construção do pensamento macedoniano. Aparece reiteradamente, ora em comentários, ora como exemplo. É personagem e tema em suas cartas, recomendações de leitura e, sobretudo, parece que alguns pensamentos dissonantes o levaram a tramar seu primeiro livro. É assim que “a partir de la primera lectura, el libro capital de Schopenhauer se convertiría en una compañía constante de Macedonio, obra que nombraría y anotaría consecutivamente hasta su muerte en 1952” (BETANCORT: 2011,70)¹⁰

Arthur Schopenhauer foi um pensador independente dentro das escolas filosóficas. Apesar de partir da filosofia de Kant, formula uma nova metafísica distinta da do filósofo ilustrado, que tem como eixo central a razão e os seus limites. O último idealista alemão apresenta a sua metafísica pautada no desejo, a necessidade/vontade aparece como uma força imperiosa que move os homens e as coisas. Nesta leitura não é mais a ciência a chave para o conhecimento do mundo da experiência, como apontava Kant. Esse pensamento entra como divisor de águas, já que a

filosofia de Schopenhauer é a primeira a colocar como absoluto o condicionamento das funções intelectuais pelas funções afetivas; a primeira a colocar como superficial e como máscara todo pensamento cujos termos pretendam permanecer sobre o plano da coerência lógica e da subjetividade (ROSSET:1996,204)

A crítica feita pelo professor alemão à razão clássica instaura no trono do entendimento/razão a sensibilidade¹¹. Desta forma, o que o iluminista concebia como fenômeno é posto como representação (contemplação objetiva, realidade aparente) e a coisa-em-si corresponderia com a vontade. É ainda partindo desse princípio que Schopenhauer segue organizando seu pensamento: o homem dominado pela vontade sofre por essa irrealização constante, encontrando apenas duas formas de afastar-se dela. A primeira seria pela contemplação estética, em especial da música, que livraria momentaneamente o homem de suas paixões individuais e a segunda, através da compaixão, momento no qual o homem deixaria sua vontade pessoal, sua

10 Cf Cartaphilus 9 (2011), p.69-86 Revista de Investigación y Crítica Estética.

11 “Arthur Schopenhauer considère que ce n'est pas un principe raisonnable que réside au fondement de toute pensée, mais la volonté comme élan aveugle et sans raison. Les phénomènes ne sont alors que les objectivations de cette volonté, les fruits de son effort constant.” Wiedmann (1993)

individualidade, para partilhar a dor do outro, ou seja, um abandono de si para o outro.

A metafísica do adversário de Hegel é tida como pessimista, já que a existência é repleta de sofrimento. No entanto, dentro dos princípios morais, deve cada ser humano procurar minimizar (já que não é possível liquidar) a vontade e suas ações ascentes do egoísmo, através do exercício da compaixão. Horkheimer, pensador da Escola de Frankfurt, considera a visão schopenhauriana como otimista, posto que ainda dentro do domínio do “eu” haveria uma libertação da maldade do mundo.

A leitura de Schopenhauer sem dúvida foi marcante para Macedonio – e como citamos, propiciou inúmeras leituras e releituras ao longo de sua vida – a ponto de Fernández, nas páginas de *No toda es vigilia es la de ojos abiertos*, citar que “Si bien no pretendamos estar llamados a suplementar la incomparable visión metafísica de Schopenhauer, es lo cierto que el presente trabajo no había sido impreso si su autor no creyera encontrar en aquel trabajo una falla” (OC VII, p.66). Saindo, sem entrar nas questões de influência ou dívida, podemos dizer que muitos dos pensamentos macedonioanos partem de uma ‘discussão’ com os textos do filósofo alemão e de outros pensadores resgatados pelo advogado argentino durante a sua formação e a sua carreira de leitor.

Neste período, que compreende os estudos universitários e a diplomação, é chamado por Obieta de proto-Macedonio (OBIETA: 1999), notamos o contato do jovem com diversos pensadores que levam a constituição do seu pensar, notadamente meditativo e questionador. É neste período, na década de 1890, que realiza suas primeiras publicações, iniciados em 1921-22 no “El Progreso” com algumas páginas costumbristas. Volta à cena quatro anos depois, no jornal, com três matérias para *El Tiempo*, de Carlos Veja Belgrano, e em 1897, publica no *La Montaña*, dirigido por Leopoldo Lugones e Jose Ingenieros. Aimino (2007,219) classifica os textos dessa época como pertencentes a quatro grupos distintos, a saber: poético, humorístico-costumbristas, filosóficos práticos e metafísico-filosóficos.

Se da infância-adolescência temos poucas notícias, que não aquelas relatadas (anedoticamente?) em *Papeles de Recienvenido* (1929), da fase adulta logramos algumas informações devido às publicações de suas cartas e

de alguns outros papéis avulsos em suas obras completas. Nos escritos iniciais é possível, seguindo a linha analítica de Salvador (1986), que coaduna com a de Obieta (1999), ver uma oscilação entre psicologia e filosofia e moral e ética.

De nossa leitura observamos que Macedonio propõe em seus textos ensaísticos iniciais uma reflexão que aninha filosofia-literatura. As correntes filosóficas visitadas oferecem lastro à construção do seu projeto estético, que vem sendo largamente gestado durante a feitura e refeitura de seus textos. O posicionamento de Fernández, seja como filósofo bruto ou como indivíduo de alma meditativa, nos leva a profunda reflexão-ação sobre o objeto literário.

No ano de 1897, empreende com o seu grupo a formação da referida colônia no Paraguai, da qual o colega Jorge Guillermo não participa, pois já estaria noivo, segundo relata seu filho em suas memórias. No mesmo ano, junto àquele e a outros colegas de turma, como Enrique Larreta, Vicente Fidel López, Leopoldo Melo e Antonio Peyrou, entre outros, é graduado como advogado. É com a tese “De las personas”, que consegue obtenção do grau de bacharel¹². Sobre o dia do recebimento do diploma, nos conta Abós (2002,123) que

Macedonio bajó del estrado diploma en mano y se abrazó con los compañeros que eran también sus amigos más cercanos: Arturo Múscari y Jorge Borges, para después ser sepultado por los besos de dos mujeres que miraban extasiadas al joven doctor: su madre doña Rosa y su hermana mayor, Gabriela.

1.1.2 O casamento com Elena de Obieta e a dispersão

Macedonio fica noivo de Elena logo após o final da carreira acadêmica e casa-se em 1901. Do matrimônio nasceram quatro filhos: Macedonio, Elena Gabriela, Adolfo e Jorge. Durante aproximadamente 25 anos Macedonio exerceu a profissão de advogado, com algumas poucas interrupções, mantendo escritório na região central de Buenos Aires. Também teve uma curta experiência como fiscal, sendo nomeado para um cargo em Pousadas, na Província de Misiones.

O jovem casal passaria sete anos sem filhos: o primogênito nasce em 1908, dois anos depois sua única filha, e 1912 seu cuidador e herdeiro – Adolfo – o “*benjamin*” da família, nasceria apenas em 1916, quando o advogado tem

12 O texto estava desaparecido, mas foi recuperado recentemente e faz parte do plano de publicação do Editorial Corregidor, que possui o direito de publicação das obras do escritor Cf MUNOZ. 2010.

seus 42 anos. Fernández leva vida normal, para os padrões sociais da época, participando dos grupos intelectuais da época, exercendo sua profissão e pensando em seus projetos literários.

Colaborava em revistas, como antes do casamento, e seguia sua correspondência com muitos filósofos, dentre eles Williams James. Durante este período trava contatos que modificam as ideias de juventude. Publica em 1902 um texto sobre o “El problema del genio” em *Archivos de Criminologia*, dirigido por Jose Ingenieros. Em 1904, alguns poemas são dados a conhecimento do público e, três anos depois, publica na Universidad Popular o “Ensayo de una nueva teoría de la Psiquis”.

Macedonio não abdica da participação nas tertúlias. Estas eram reuniões informais nas quais se debatiam temas do interesse de um grupo comum, bastante frequentes naquela época, e possivelmente uma herança da colonização espanhola. Esses encontros poderiam ocorrer tanto nos pátios das casas de alguns dos debatedores como também nas confeitarias e cafés. A Argentina vivia, durante início do século XX, um período áureo de desenvolvimento econômico, resultado da ampliação do seu território, do grande volume de exportação, do desenvolvimento industrial e da política educacional implementada anteriormente.

Como um dos países mais ricos do mundo no século passado, o destacado país da América Latina pode vivenciar um ambiente propício para o desenvolvimento da sociedade local. O porto de Buenos Aires favoreceu o contato com Europa, então centro cultural. A chegada massiva de imigrantes, em especial os italianos, possibilitou uma circulação cultural intensa. O desenvolvimento também favoreceu ao surgimento da imprensa local que visava atender a demanda do público leitor nascente, fato que pode ser sentido desde o modernismo e que foi aumentado com o surgimento e apogeu das vanguardas, que encontravam nas revistas o seu meio de divulgação.

Um conjunto de notas formulado no início do século XX, intitulado “*Libro para si mismo*”, apresenta alguns escritos reunidos em um caderno que não teriam o destino de uma possível publicação, mas seria o resultado de “observações” a que contribuiriam para a felicidade e a saúde. O caderno foi encontrado por Adolfo depois da morte de seu pai, e permaneceu

desconhecido até meados da década de 90 do século passado. Obieta relata em alguns desses textos inéditos em *Memórias Errantes* (1999), que as notas revelam listas que podem dialogar com as leituras anteriores. Indagações podem ser realizadas: reflexos da leitura de Spencer, um tom independente da leitura de Schopenhauer, suspeitas a parte, os ecos daquela leitura reverberaram no desenho do pensamento de Macedonio.

Durante o período de comemoração do Centenário da Independência, Fernández trabalharia em Pousadas, como “fiscal letrado”¹³, cargo que não ocuparia por muito tempo. Nesse período, não realiza publicações, contudo parece não parar de “trabalhar”, ainda que não retenha as ideias no papel. Em cartas a seus familiares¹⁴ nota-se a agitação do portenho, escreve a sua tia Angela del Mazo, em janeiro de 1905, contando que tem pretensões de realizar seus projetos literários naquele ano. Todavia as responsabilidades e a rotina tenham adiado a efetivação, pois, em junho do mesmo ano, numa outra confidencia, diz “no me va nada bien con mis meditaciones; sólo me resultan nueces huecas” (OC II, p.238). Em outra missiva, datada de três de abril de 1920, escreverá a Marcelo del Mazo, falando de uma ação “política marginal” conhecida por alguns dos seus correspondentes – e inclusive aprovada por seu amigo Jorge Guillermo, residente em Madrid – que deveria tomar forma o mais rápido possível. Para isto propunha encontro na Confitería del Molino, local de encontro de diversos nomes da história argentina, onde planejar-se-ia os detalhes do projeto.

Chegada a morte de Elena em maio do mesmo ano, Fernández provavelmente abdica desses e doutros projetos. Assim abandona paulatinamente a advocacia e começa uma vida errante. Os filhos do casal são cuidados pelos parentes, ficando divididos entre a avó paterna, Rosa del Mazo, e a tia materna, Julieta de Obieta, e seu esposo, Atilio Summonti. O casal, que não possuía filhos, acolhe amorosamente as crianças. Numa carta endereçada a seu cunhado, fala:

No haga planes largos ahora, porque no creo en la estabilidad de nada ahora. Si no sobreviene el cataclismo social ahora, como lo creo. Me he trabajar de abogado fuera de Buenos Aires: no puedo renunciar a la idea de vivir con todas mis criaturas varios

13

14 Cf OC II.

Cf Abos (2002).

años en el campo y todo el día juntos y educados por mí; irlos a visitar por horas es intolerable. Tampoco los llevaré nunca contra su gusto a parte alguna. (OBIETA, 1999:28)

A carta mostra um pai aflito, ainda atordoado com a situação familiar após a morte da esposa, em maio de 1920. Descreve a vontade de permanecer com os filhos, contudo expressa forte inclinação em atender aos desejos de suas “criaturas”. Apesar de não dividir mais o teto com os filhos, os visita regularmente. A troca de cartas é frequente, pois o advogado retira-se da vida em Buenos Aires passando a viver mais próximo ao campo, provavelmente em Pilar. A essa residência é alternada a estância em hotéis e pensões.

Quando do retorno do clã Borges a Buenos Aires, no ano seguinte ao do início de sua viuvez, Macedonio é visitado durante os períodos na capital pelo jovem amigo, Jorge Luis Borges, que testemunha a errática e singular trajetória do advogado-pensador. Fernández teria acabado de escrever um poema em homenagem à amada esposa, intitulado *Elena Bellamuerte*, que chega a ser posteriormente publicado. O poema é um argumento de negação à morte de sua esposa, a ausência morte é uma maneira de aumentar o amor:

invento de pasión quisiste esta partida/[..]. /En tu frente un fin de ola se durmió/por caricia y como en fantasía / de ser te compañía y de mostrar que allí/ausencia o Sueño pero no muertehabía./[...]Muerte es Beldad./Mas muerte entusiasta/partir sin muerte en luz de un primer día/es Divinidad.(FERNÁNDEZ: 2012,143-148)

1.1.3 A viuvez e a “recém-chegada” à vida literária

Durante o período errante Macedonio alterna-se entre a capital e o interior. Álvaro Abós (2002) diz que teve uma residência intermitente na fazenda La Verde, em Pilar, pertencente à família Bosch. As outras “residências” do pensador seriam as de “vida de hotel”- quartos de hotéis e pensões, solicitados quando passava alguma temporada no centro portenho.

Diante da acomodação ocorrida pelo falecimento da esposa, tanto na vida pessoal como profissional, Fernández, que havia passado período disperso na divulgação de suas ideias, mostra-se ainda um pensador contumaz. Carlos García (2003) data de 1921 a redação de *Adriana Buenos Aires*; é de 1922 *Una novela que comienza*. Ainda imbuído pelo espírito

neoliberal propõe, em suas cartas aos filhos, uma educação mais centrada nas figuras paternas do que na ‘opressora’ instituição educativa, ideias semelhantes foram defendidas por William James.

São também nas letras dirigidas aos seus, chamados por ele de “criaturas” nas quais se mostra um estimulador à reflexão, como aponta Obieta (1999,95) em suas memórias, “me enseñó a pensar y a pesar (...) a distinguirlo en apariencia semejante, a asociar lo aparentemente desunido, a matizar, a graduar, a percibir la continuidad en la textura del ser; a ahorrar interjecciones y preferir la observación concienzuda.” Encontramos em seu Epistolário (OC II) várias cartas dirigidas ao seu filho-ajudante e algumas à sua filha. Nelas sempre temos um tom amoroso e brincalhão, mas também constam notas sobre os projetos literários do patriarca da família.

Macedonio, então viúvo e com 47 anos, também foi um dos amigos que recepcionaram a família Borges na Dársena Norte, desejava rever o amigo dos debates filosóficos e sua família, Leonor de Acevedo e os filhos Jorge Luis e Norah. O reencontro marca o jovem Borges, que anos depois rememora a chegada e o encontro com do amigo paterno, que durante a estada na cidade natal seria uma de suas compainhas mais esperadas.

O viúvo, junto aos demais companheiros de Jorge Guillermo, teria sido o informante de um mundo externo aos jardins da casa de infância e da biblioteca. Seria Jorge Luis, filho do amigo Borges, que (re)apresentaria o velho amigo paterno ao então ciclo literário da época. *Georgie*, como costumava ser chamado familiarmente, seria o “responsável” por dar voz e letra ao antigo pensador, Macedonio.

Os movimentos do jovem Borges na delimitação de um painel de uma vanguarda – que inicialmente tendia à visão europeia, mas que logo depois ganha cores locais – levam a fundar com outros idealizadores duas revistas na capital buenairense. Os dois veículos de comunicação apresentaram pouco tempo de vida, mas proporcionaram uma considerável agitação no cenário local, instaurando desejos de mudança dentro do contexto literário e artístico do já abatido modernismo. É em meados deste período de construção do painel cultural-social que nasce a oposição Florida-Boedo, como ápice da década de ouro das vanguardas argentinas, e que logo foi silenciado pela queda do regime democrático.

O nascimento das vanguardas marca também a recém-chegada de Macedonio à literatura. A volta às tertúlias e aos seus consequentes projetos literários tem reflexo com as colaborações nas efervescentes revistas vanguardistas. A vida noturna que regia esse grupo não secreto, que, nas mesas das *confiterias* e dos bares, com sua produção modificaria substancialmente o cenário literário local, lança as bases de uma nova e diversa literatura hispano-americana.

Nesse plano aparece a figura de Macedonio, pensador e individuo singular, que partindo de espaços dispersos de escritura e de folhas soltas segue tecendo sua complexa e extensa obra, posteriormente reunida, parcialmente, em 10 tomos por Adolfo de Obieta e outros colaboradores. Os companheiros de ação deste “velho-novato” são vários, trava contato com Horacio Quiroga durante sua etapa na direção da biblioteca de Pousadas, tem contato com Ramón Gómez de la Serna, poeta espanhol nos anos 30. Partilha assim Fernández do ambiente da “Generacion del Centenario”, passando pelo Modernismo, as Vanguardas e, por fim, pela “Generación de los 40” – a neorromântica – que visitava o já conhecido autor em sua residência fixa, em Palermo.

1.2 A obra de arte do pensar: o arquivo (de) macedonio, um não-publicador.

“En la soledad de su pieza o en la agitación de un café, colmaba páginas y páginas con la escritura perfilada de una época que desconocía la máquina de escribir y para la cual una clara caligrafía era parte de buenos modales” Jorge Luis Borges, *Macedonio*

Como vimos, Macedonio inicia seu processo de pensamento-escritura desde os vinte anos, dedicando, assim, mais de cinquenta anos à trama de suas obras. A construção do pensamento macedoniano dá-se por meio da confluência de diversas áreas, dentre elas a filosofia, a nascente psicologia e a estética. Nesse encontro de linhas é desenhado o esboço de sua obra. Inicia suas publicações com um livro que tende a meditações filosóficas; contudo, sua segunda obra, sinaliza a estreia na “vida literária”, e já aporta o direcionamento à reflexão sobre a palavra e as suas dobras.

Nélida Salvador (1986) apresenta a produção do pensador portenho alinhada em três momentos. Esses eixos podem ajudar o processo de compreensão do projeto estético aparentemente descontínuo da obra macedoniana. O primeiro seria o período de iniciação, no qual participa de números de algumas revistas da época do final do século XIX; o segundo corresponderia ao período de intenso contato entre o autor e a vanguarda ultraísta argentina, no qual em decorrência da ativa frequência reestrutura sua visão sobre a produção literária; e, por último, o tempo que corresponde à compilação-revisão e publicação de sua poesia.

O arquivo (de) Macedonio é composto por inúmeros escritos, distribuídos em inúmeros papéis soltos, cadernos e cadernetas usadas para “ajudar a pensar” algum tema que lhe parecia digno de reflexões. Por isto encontrou o guardião desta espalhada memória inúmeras e singulares notas. Descobriu Adolfo de Obieta, ainda depois de reiteradas revisões, escritos inéditos e esquecidos que habitavam a “*pieza*” da saudosa presença paterna. Não ficou claro o quanto está ainda por catalogar e dar a lume, sabemos que com a morte de Obieta, em 2002, ficará a cargo dos herdeiros uma possível publicação do que era anunciado desconhecido, ainda em 1999.

Macedonio Fernández e Leopoldo Lugones nasceram ambos em 1874. O primeiro, na capital portenha; o segundo, na província de Córdoba. Apesar de pertencerem à mesma geração tiveram diferentes posições dentro do cenário local. Lugones foi um orador de carreira, inicialmente militou em partidos de esquerda, chegou a frequentar a casa dos Fernández junto a Juan B. Busto, uma já importante figura política, provavelmente a convite do irmão de Fernández, Adolfo, que teria tendências de esquerda e, que se não houvesse ficado doente, seria um dos líderes do movimento socialista na região¹⁵.

Em 1896, Lugones deixa a província natal e chega a Buenos Aires - nesse mesmo ano Rubén Darío publica *Los Raros e Prosas Profanas*-, no ano seguinte junto com José Ingenieros funda a revista “La Montaña”, de orientação socialista, e, numa atitude contestatária ao mercantilismo, seus coordenadores buscam na arte moderna novos horizontes de libertação. Assim, no periódico

15 Cf Germán García: 1968, 27-36.

figura-se a procura da “promesa de superar la fragmentación de la vida tratando de construir una nueva totalidad. La utopia del socialismo claramente se manifiesta en esa comunidad de artistas” (BUENO,2000:57).

Macedonio chega a publicar um artigo na *La Montaña* intitulado “La desherencia”. Nele, trata de expor as possíveis heranças, para ele vazias e aparentes, do século XIX em relação ao XX. Mónica Bueno (2000) aponta pontos relevantes no tocante a questão da totalidade/fragmentação, a leitura irônica das representações de fim de século que apresentam tensionados numa visão paródica que leva à negatividade e ao nada. A autora também destaca a questão da quebra da continuidade sob o signo da não herança, Bueno conclui que o advogado argentino tende “al juego de la mezcla, al manejo corrosivo de las estructuras lingüísticas que sostienen modelos epistemológicos vigentes ”(Idem, 60). Fernández apesar de participar da revista põe-se em irônico desalinho com relação aos ideais defendidos pela diretiva do “La Montaña”.

Os ecos do modernismo já eram sentidos na Argentina. Rubén Darío, poeta nicaraguense disseminador dos germes de modernismo, foi reconhecido durante a sua estada em Buenos Aires como sendo o mestre de um novo movimento artístico. Desta nação era conhecido pela publicação de *Azul* (1888) e pelos artigos publicados no “La Nación”, periódico progressista pertencente à família Mitre¹⁶. Darío participou no desenvolvimento e na consolidação do cenário modernista argentino, tanto por publicar duas obras no país como por “apontar” o jovem Lugones como grande promessa literária.

O nicaraguense publicou no “El tiempo”, no ano de chegada do cordovês à capital, um artigo que o nomeia como “poeta socialista”, este já havia publicado alguns textos e poesias em revistas, sob a alcunha de Gil Paz e por isto era conhecido do autor modernista – no qual exalta Lugones colocando-o no Parnaso dos novos poetas americanos. A relação entre ambos foi estreitada durante o período que Darío esteve em Buenos Aires, entre 1893 e 1898. O poeta argentino, quando da morte do nicaraguense, em 1916, fala na Homenagem Nacional ao vate modernista realizada no Teatro Odeón, de

16 Desde 1889, Darío tem uma série de “crônicas” publicadas neste jornal, que alia aos textos fotografias. Neste artigo encontramos uma referencia as publicações como única fonte de renda constante para o autor que se encontrava em dificuldades financeiras. Vide Torres (2010).

Buenos Aires, e no mesmo ano, escreve e publica uma biografia do grande mestre e amigo.

Lugones consegue logo de sua chegada à capital, através de carta de recomendação, uma vaga em um jornal local, passando depois ao “La Tribuna”, que se alinhava à visão do General Roca. Em 1899 tem sua popularidade aumentada devido às publicações realizadas em diversas revistas – *Iris*, *Buenos Aires*, *Caras y Caretas*. Dois anos depois deixa o emprego na redação do jornal e vai para o serviço público na área da educação, realizando viagens as províncias; é nesse período que estabelece amizade com Horácio Quiroga. Em 1903 integra o corpo jornalístico do *La Nación*. Durante esse período tem sua tendência anarquista suavizada e volta-se às ideias democráticas, chegando a participar do Comitê da Juventude que apoiava a candidatura de Manuel Quintana.

Leopoldo Lugones, ladeado por Darío, pode ascender rapidamente a alta cúpula literária, pois “desde la aparición de su primer libro, *Las montañas de oro* (1897), que le conquistó rápido y ruidoso renombre, el poeta ha compartido con el maestro Rubén la admiración de las jóvenes generaciones” (ANCLADA:2005,140). O Modernismo é, durante o início do novo século, amadurecido no contexto latino-americano, em especial argentino, sendo assim, dentro deste é considerado, nas palavras de Bella Josef, o promovedor de um

desenraizamento espiritual, um equivalente do Parnaso e do Simbolismo francês. Surgiu como uma orientação geral dos espíritos, uma tendência intelectual e cultural. É a *forma literária* de um mundo em transformação, síntese das inquietações e ideais (...). Segundo a tradição sincrética da literatura hispano-americana, combinou o mundo antigo ao moderno, constituindo, no domínio das artes, a *repercussão de um estado de espírito peculiar* a uma época, como tomada de consciência sobre o seu tempo. (JOSEF: 2005,90)

O modernismo sinalizava uma emancipação artística da América diante das estéticas desenvolvidas no Velho Mundo. Lugones seria, dentro do contexto argentino, com sua primeira publicação e posteriormente com *Lunario Sentimental*, um dos nomes mais representativos dessa estética. Podemos acompanhar, apoiados numa perspectiva da vida e obra do escritor cordovês, que o modernismo perde o seu tom contestatário inicial, passando a uma maior ligação com a ordem já estabelecida, ainda que dentro da perspectiva estética

tenha instaurado seu grau de independência frente a cultura europeia, em especial a espanhola¹⁷.

No caso de Leopoldo Lugones, dentro do âmbito político, a partir de 1901 vê-se um encaminhamento do anarco-socialismo para uma visão de extrema direita. O autor adota também o gênero ensaio como meio de ‘apresentar’ as ideias decorrentes de sua atual visão política. E ainda por meio de “panfletos, proclamas e conferências, vai definindo e justificando a necessidade de intervenção militar” (CORDIVIOLA: 2008,129), fato que seria realizado nos anos 30. À sua literatura, ainda que tenha cambiado politicamente, permanece dentro do movimento modernista, contudo passa a desenvolver uma literatura voltada aos temas nacionais, como, por exemplo, em *La guerra gaucha* (1905) e *Odas Seculares* (1910). Com esta e outras obras, em especial *El Payador* (1916), torna-se o maior representante do modernismo argentino em porta-voz do “nacional”, alcançando, durante as décadas de 20 e 30 do século passado, uma posição central nas discussões relativas à política e à literatura.

Macedonio situa-se a meio caminho entre o modernismo desenvolvido pelo cordobês e o período vanguardista, representado inicialmente por Jorge Luis Borges. Ainda que tenha sido retomado pela nova geração (assim como Ricardo Güiraldes), e tenha sido nomeado seu percussor, o advogado portenho mantém conexões com as duas gerações representadas pelos dois citados poetas. Temporalmente o advogado pertenceria à geração de Lugones, como cita Cedomil Goic (1972), os dois fariam parte do grupo de escritores de 1897. E vimos que de alguma maneira contribuiu para sua geração inicial, participando do cenário cultural de final de século com publicações – ainda que não diretamente relacionadas ao mundo literário.

Contudo, as ideias de Macedonio afinaram-se com o grupo vanguardista, especialmente no início da segunda década do século 20, sendo colaborador em seus veículos de divulgação da “nova poesia” e requerido como mestre do grupo. Nos diversos textos compilados por Jorge Schwartz em *Vanguardas Argentinas* (1992) encontra-se referência a Macedonio com o

17 Ainda que o modernismo hispano-americano tenha tido seu rompante de independência frente aos modelos europeus, através das leituras e influências pode-se notar a ligação, tão bem sinalizada pela obra de Rubén Darío, a cultura francesa em detrimento da desenvolvida na então ex-metrópole, Espanha.

epíteto de “colaborador”, sobretudo nas publicações referentes à revista “Proa”, que teve duas épocas, sendo a segunda sob uma nova direção. A relação com “mestre encontrado” é tomada como tema nos textos por Borges, em especial da década de 20, na qual é possível encontrar a alusão constante à figura macedoniana, muitas vezes tratada como um “personagem”. Esses escritos compreendem os do primeiro momento borgeano, aqueles compreendidos entre a chegada do jovem na cidade natalícia e a descoberta da “vida” local.

Os anos 20 em Buenos Aires foram de uma efervescência cultural muito forte. A permanência dos imigrantes e sua relativa estabilização no cenário cultural, o desenvolvimento dos meios de comunicação, em especial da imprensa, com o surgimento de diversas revistas, de cunho literário ou não, entre outros fatores, propiciaram o cenário ideal para o florescimento da vanguarda argentina. Neste momento, é que chegou a cidade natal o clã Borges, dentre os que receberam a família no porto estava à figura que marcaria a entrada do jovem Borges nos grupos locais: Fernández. Este, após trocar cartas com o seu amigo de longas datas, o patriarca Borges, fez parte da comitiva de boas vindas da família. Os Borges instalaram-se num hotel esperando a desocupação do imóvel de sua propriedade, no bairro de Palermo. Local onde as crianças da família tiveram sua infância vivida entre o belo jardim e a imensa biblioteca paterna.

Jorge Luis e Norah foram educados em casa. Sua avó paterna fez-lhes fluentes em inglês, visto que a matriarca, a senhora Frances Anne Haslam, era originária de um condado ao norte da Inglaterra. Por isto e, possivelmente, pela semelhança como nome paterno o jovem homem do clã era chamado por *Georgie*. Os Borges-Acevedo tiveram seus filhos no início do casamento ainda na residência dos pais de Leonor. Depois de terminada a casa da família, construída pelo arquiteto Julio Molina y Vedia – o mesmo que junto a Macedonio tentou formar uma colônia do Uruguai –, os anfitriões abriram a casa para reuniões com amigos da família.

Lo cierto es que desde desde 1901 los Borges vivieron en la calle Serrano y allí comenzaron a recibir, los domingos a la tarde, a varios amigos de Jorge Guillermo: Alfredo L. Palacios, Macedonio Fernández, Marcelo del Mazo, Álvaro Melián Lafinur, Charles de Soussens y Evaristo Carriego, entre otros, quienes recalaban en Serrano al volver del Hipródromo.(...) La casa de calle Serrano fue demolida, pero podemos reconstruir la memoria de aquel jardín selvático, (...),en el cual los contertulios se

sentaban en bancos de madera blanca, mientras el niño de la casa atisbaba y escuchaba las palabras de los ilustres varones – en realidad buena parte de la charla eran chistes – desde un rincón. (ABÓS: 2002, 62-63)

O casamento de Macedonio e Elena seria celebrado dois anos após o dos Borges. E somente depois de alguns anos o jovem casal teria filhos. Durante esse tempo é possível que Macedonio estivesse presente nessa reunião que tinha ecos naquelas organizadas na casa dos Del Mazo, anos antes. É certo que durante o tempo de recém-casados, Jorge Guillermo e Macedonio não deixaram a amizade de lado. Por certo algo se dificultou quando Macedonio passou, além de trabalhar em seu escritório, a prestar serviços de fiscal em Pousadas, entre finais da primeira e começos da segunda década do século passado¹⁸. Esses isolamentos eram quebrados com as visitas domingueiras, que sinalizavam a habitual frequência dos amigos, além do retorno de Macedonio à casa de Floresta, bairro quase rural, na qual já compartilhava, em 1910, com os primogênitos do casal, Macedonio e Elena Gabriela.

Relata Bioy Casares (2006), em seu ‘diário de amizade’ com Borges, a atividade de relembrar as amizades herdadas dos antigos ciclos de Buenos Aires. Entre elas destacamos a de Macedonio e a de Evaristo Carriego – a este o escritor dedicou um livro publicado em 1930. No entanto, apesar de repassar pelos amigos Borges se apresenta algo amargo com as lembranças, e, talvez influenciado pela visão materna, coloca-se numa posição dúbia com relação aos amigos. O Borges, ditado por Bioy Casares já no final de vida, após a morte dos pais e o afastamento da irmã, devido a diferenças com o cunhado, é mostrado como “sentidor” das arestas da vida literária tão influenciada pelos ditames políticos e sociais.

Retomando o início da vida do jovem *Georgie*, devido à cegueira herdada pelos Haslam, à família parte para Europa. Antes da saída dos Borges, em 1914, Macedonio havia voltado como ex-fiscal da região “*yerbatera*” - que lhe havia reservado algumas surpresas e desgostos devido à ganância dos fazendeiros pelo “ouro verde” - retomando integralmente o seu escritório de

18 As datas de ocupação deste cargo em Pousadas são imprecisas. Para Abós (2002) ocorreu entre 1908-1913, já Obieta (1999) localiza depois.

advocacia. Durante a viagem dos Borges, Macedonio ganharia seu “benjamin”, Jorge Mariano.

Os Borges-Acevedo fixam-se na Suíça, local da Europa que abrigava os refugiados da chispante Primeira Guerra Mundial, e onde o jovem cursa o “bachillerato”, os anos escolares finais correspondentes ao ensino médio. Foi na cidade da tolerância (respeito?), Genebra, que o jovem desenvolveu o francês e o alemão, competências estas que o levaram a aprofundar-se em leituras diversas, em especial da poesia e da filosofia desenvolvidas nestes dois idiomas. Após a estada na Suíça, encaminharam-se à Espanha, país em que o jovem Borges teriam contato com a vanguarda espanhola ultraísta.

Ainda que separados por um oceano, o laço entre os colegas da turma de 1897 mantêm-se fortes: uma carta conservada aponta a comunicação entre os amigos advogados. Durante a residência na Espanha, entre os anos 1919¹⁹ e 1921, o contato com a vanguarda ultraísta, que tinha dois grupos, liderados por Rafael Cassinos Asséns e Ramón Gómez de la Serna. Apesar de o primeiro ter nomeado e fundado o grupo, foi um dos primeiros a abandonar a confraria, sendo o segundo o continuador dessa estética. Gómez de la Serna foi o criador das greguerías – gênero que seria a fusão de humor e metáfora - além de ser adepto da linha de pensamento de Marinetti, expoente do futurismo.

As revistas centrais na divulgação do novo pensamento estético na capital espanhola foram à “Grécia”, “Cervantes”, “Prometeu” e “Ultra”. O cenário para a gestação das ideias eram os cafés: as tertúlias dos dois grupos ocorriam na Sagrada Cripta del Pombo, dirigida pelo criador das *gregerías*, e no Café Colonial pelo fundador do ultraísmo, ambos estabelecimentos ficavam em Madri. Além dessas reuniões outras eram realizadas nos cafés espanhóis que, desde os movimentos literários anteriores, não se furtavam de realizar as tertúlias.

O jovem Borges durante a sua estada na Espanha participou das reuniões realizadas pelos grupos ultraístas; contudo, entusiasma-se com as promovidas por Cansinos-Asséns. Durante esse período de passo pelas cidades espanholas, começa a publicação de seus primeiros textos literários,

19 O ano de chegada a Espanha é ambíguo, enquanto o próprio Borges, em sua autobiografia, cita o 1918, a biografia de Jurado (1964), fala no 1919.

ensaios e manifestos sobre estética. São nestes anos que o escritor se apresenta notadamente mais inclinado ao movimento vanguardista espanhol, ainda que não totalmente distanciado da tradição literária.

Depois de um périplo por Londres, Paris, Suíça, Madrid a família ainda residiu em Mallorca, onde Jorge Luis teve contato com Jacob Sureda, também com este chega a publicar textos de visão ultraísta. É durante o período na maior das Islas Baleares, que o patriarca do clã Borges publica sua única obra, o romance *El Caudillo*, no ano de regresso da família a Buenos Aires. No retorno à cidade natal, as relações estabelecidas ou herdadas pelo jovem Borges dão início à construção do novo cenário literário local.

O jovem *Georgie*, junto a alguns companheiros e familiares, inicia esforço para formar um grupo “ultraísta argentino”. O projeto desse grupo intelectual desenha inicialmente uma revista-mural, intitulada *Prisma*, de vida curta, que circulou entre 1921 e 1922. Colada pelos jovens nos muros da capital, alguns das edições da revista foram enviados ao exterior para os correspondentes de Jorge Luis, como Guillermo de Torre e Cansino-Asséns.

Nas edições dessa revista contribuíram, de acordo com García (2000,249), a mesma proporção de autores espanhóis e americanos, sendo que os textos dos primeiros já haviam sido veiculados anteriormente noutros meios na Europa. Na segunda e última edição de *Prisma* participaram mais americanos que espanhóis, e os textos aparecidos nesta eram, em sua maioria, inéditos. É interessante ressaltar que em ambas as edições, Norah Borges – irmã de Jorge Luis era a ilustradora do periódico.

Posteriormente a mesma, em conjunto com irmão, o primo Guillermo Juan, González Lanuza, Norah Lange e outros se lançam numa nova revista, *Proa, Revista de Renovación Literaria*. A revista publicou, igualmente a *Prisma*, durante um ano, alcançando três números distribuídos entre agosto de 1922 e julho de 1923. As duas revistas apresentam dentro do cenário argentino uma tendência de ruptura frente a já instaurada presença modernista, desta forma:

ambas revistas cuestionaron una de las tendencias defendidas por la ideología hegemónica – el rubenianismo vigente en nuestras letras, que el ultraísmo pretendía llevar de calles y abolir, a la par que era propuesta un programa para modificar radicalmente tal situación, la estética ultraísta. (ARTUNDO: 2004,255)

A linha das revistas é semelhante; contudo, a segunda apresenta um maior leque de colaboradores que a primeira e foi editada em formato distinto²⁰. Um dos colaboradores da primeira fase da *Proa* foi Macedonio, que durante esse período já havia iniciado sua “vida de pensão”. Nessa fase chega a publicar dois textos nos dois primeiros números, em 1922, e outros no ano posterior.

Fernández estava presente nas nascentes tertúlias vanguardistas, tramadas por *Georgie* e seus colaboradores, à semelhança das reuniões ocorridas na Espanha para desenvolvimento da nova estética, as quais foram citadas, modelarmente, em carta a Guillermo de Torre²¹. Nesse período, o amigo herdado é uma das pontes entre *Georgie* e a vida social-literária argentina, ainda que não a única. O círculo de *Morón*²², do qual participava Macedonio, foi de um grupo intelectuais que reunia músicos e escritores. Por meio desse circuito o jovem recupera os debates estéticos, encontrando espaço para desenvolver suas ideias.

O local de encontro sabático do grupo era o café “La Perla”, que fica próximo à estação ferroviária do bairro “Once”. Entre outros, participavam os irmãos Julio Cesar e Santiago Dabove, Carlos Ruiz Días e Enrique Fernández Latour. O jovem Borges circulava por outras redes de pensadores locais, como, por exemplo, Eduardo González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez, Francisco Piñero, além de Leopoldo Marechal e Raúl Sacabrini Ortiz. Alguns desses nomes, em maior ou menor instância, passaram também a conhecer e a transitar pela figura macedoniana.

A segunda *Proa*, apesar de manter o nome do periódico anterior, mostra um novo direcionamento para a vanguarda argentina, começando pelo seu corpo editorial. Da antecessora, somente foi convidado Jorge Luis - recém-chegado em 1923 de uma viagem à Europa -; os outros integrantes e idealizadores foram Alfredo Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz e Ricardo Güiraldes. Outro ponto que indica mudança: a abertura para outras artes que

20 Para mais informações sobre a primeira edição de *Proa*, Cf Osorio Tejada., Nelson (1988) “Manifiestos, proclamas, y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana”, p.122.

21 Cf GARCIA (2004), p.247.

22 De acordo com Abós (2002,107) “el grupo de Morón alimentó las tertúlias de la Perla del Once, escenario del gran teatro macedoniano tal como iba a descubrirlo-describirlo Borges.”

não só as literárias. Nessa segunda fase, a revista circulou por dois anos e teve quinze edições. Os colaboradores aumentaram e diversificaram-se, apareceram nas publicações nomes inúmeros, como, por exemplo, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal e o próprio Macedonio Fernández.

Assim, se, num primeiro momento, a “Proa” e a “Prisma” demonstram a forte ligação entre o arquiteto das ideias ultraístas na capital portenha e o criador do movimento na Europa, na segunda fase da revista, uma nova direção é tomada. A postura assumida tende à *construção*, ao invés da demolição inicial da força vanguardista, assim “es importante reconocer que este principio afirmativo y constructor, sólo pudo ser sostenido por los que estaban en condiciones de recoger las experiencias previas y hacer un balance de ellas.” (ARTUNDO:2004,264.). A formatação da revista muda, aparece menor e com mais folhas, também a estrutura é modificada, os manifestos e proclamas comuns, típicos gêneros da vanguarda, são atenuados, o que demonstra “una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica” (Idem,p.264)

É durante a primeira fase de “Proa” que Macedonio ‘retoma’ o projeto político-literário (humorístico?) “marginal”, pensado e adiado no mesmo ano do falecimento da sua esposa. Em 1922, reinicia-se o plano eletivo macedoniano, as propagandas eram diversas e com mecanismos elaborados e/ou executados por ele ou por sua base “aliada”.

A divulgação do nome do “candidato” era feita em pequenos papéis ou em cartões “deixados” em vários ambientes. Uma das partidárias que cedia a letra para campanha era Norah Borges, além dela muitas de suas amigas, que de próprio punho escrevia, por exemplo, algumas frases como estas: “Macedonio... volará? Cuando el aire tenga barandita” ou “Macedonio...un misterio político de la próxima presidencia”.

Como essas, outras frases foram “recolhidas” por Enrique Fernández Latour, grande entusiasta macedoniano, em “Macedonio Fernández candidato a presidente”. Os mecanismos de difusão sutis são deixados em “confiterías, tranvías, veredas, salas de cine y zaguanes de casa”. Contudo, quando mudava o público, cambiava também a estratégia, “a fin de congraciarse con las comunidades extrangeras Macedonio se proponía a estampar su nombre en libros escritos y publicados en diversos idiomas” (ABÓS: 2002,102.).

Em 1922 também assume a presidência o sucessor de Yrigoyen pela UCR (Unión Cívica Radical), Marcelo Torcuato Alvear, e com a posse deste aparentemente declarava-se o fim da “campanha” empreendida por Macedonio e seus correligionários. No entanto, como aponta Jorge Isaacson, o ato de “política-ficción” (ISAACSON: 1981) macedoniano não se esgota com a chegada ao poder de Alvear, ele segue passo na obra conclusa ou não do autor e de seu círculo.

O estudioso aponta a “eleição” como parte da linha humorística do autor (“gênero” trabalhado pelo autor em diversos textos posteriores), na qual direciona junto ao humor uma forte crítica ao estado de democracia, a propaganda comum numa “democracia meramente formal, crudamente electoralista y, en definitiva, vacuamente populista.”²³ (Idem, 67). É desta época que o grupo de Morón idealiza a escritura de um romance tecido a várias mãos. Borges relata que “urgió el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos. [...] La obra se intitulaba *El hombre que será presidente*” (BORGES: 1975, p. 58-59).

O *annus mirabilis* de 1922 ainda segue profícuo para as vanguardas internacionais, sobretudo no Brasil e na Argentina. Se na Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, marca os rumos da literatura brasileira com o embate entre o velho e o novo, na nação vizinha o palco está pronto para receber o embate entre Leopoldo Lugones e o grupo vanguardista nascente. Este reconhecia na pessoa daquele o ícone do modernismo finisecular, que deveria ser totalmente anulado, posto que representasse a uma estética ultrapassada.

O palco utilizado para o debate estético, e algumas vezes político, são as revistas locais. Estas tratavam de diversos temas; todavia, ao observar o movimento realizado por elas, é possível notar

la relación (deseada, efectiva, posible) de una cultura o específicamente de una literatura, con la sociedad en la que se inscribe. De manera particular, puede decirse que las revistas culturales y literarias conforman el lugar donde los intelectuales

23 A “*burla*”, uma verdadeira crítica pelo riso é comum na obra macedoniana, sobretudo no tipo (ou gênero?) textual intitulado humorística. J. Isaacson conclui que “Macedonio Fernández no elaboro una campaña para ganar ninguna elección, simplemente mostró las sinrazones que nutrían las campañas electorales, montando una parodia de las tácticas populistas” (ISAACSON :1981,68)

(escritores, críticos, artistas, etc) discuten y redefinen las características, las funciones y la legitimidad de sus propias prácticas. (DELGADO: 2006,7)

Durante os anos 20, as revistas literárias funcionan como espaço de desenvolvimento dos projetos experimentais da vanguarda. É justo no período de eclosão dessas revistas que Macedonio figura com frequência como mestre procurado pela vanguarda portenha para contribuir com os seus números que funcionavam como

un espacio valido para las discusiones, las pruebas a prueba las teorías y los combates ideológicos. Guillermo de Torre, en los veinte, reconoce el valor de revista en la constitución de los movimientos de vanguardia. Al respecto declara: 'La revista descubre, polemiza, el escritor de revistas anticipa, es el guerrillero madrugado, el pionero que zampa terrenos intactos. La revista es la vitrina y el cartel. (BUENO, 2000:68)

Ainda que a vida das revistas tenha sido curta, o ambiente propício à circulação já estimulava a edição de variados periódicos. As diversas propostas funcionavam como laboratórios, em que figuravam amplos espectros ideológicos e estéticos. Macedonio volta à publicar, agora dentro do círculo literário, no grupo da Florida²⁴, aportando contribuições aos periódicos "Proa" e "Martín Fierro". A maioria dos textos produzidos é em prosa e, em menor escala, poesia. Os trabalhos dessa época eram realizados sobre as fundações de uma "Belarte concienzial" que apelavam "a la total liberación de restricciones, tanto las que se refieren a la temática como las que concierne a los elementos formales" (SALVADOR:1986,18). O advogado apresenta-se inteirado ao processo transformador dos discursos do século XIX, através da participação naqueles periódicos que

incluyen entonces, junto con las expresiones de lo nuevo en la poesía, la narración, la música y la plástica, numerosos documentos, reflexiones, debates y ensayos. En el contexto de una cultura, una retorica y una lenguaje empeñados en la divulgación imperiosa de 'lo nuevo' y en la beligerancia respeto a lo viejo (MANZONI: 2008,8)

As revistas, como visto, mostram o afã reconstrutor do cenário cultural. Em 1923, com a segunda viagem do clã Borges à Europa e demais reorganizações conjunturais, temos o fim da 1ª fase de Proa, retomada no ano seguinte já com diferente alinhamento. No entanto, durante o período não

24 Ver Scharwz (1992).

faltaram exemplares de outros periódicos, como a “Inicial” e, no ano seguinte, “Nosotros”. No ano anterior já tínhamos também estruturado *Editorial Claridad*, de Antonio Zamora, berço do grupo Boedo, então opositor do *Florida*.

Além das revistas impressas, durante mediados da década de vinte, iniciou-se a elaboração de uma edição oral, conhecida como “Revista Oral”²⁵, coordenada pelo peruano Alberto Hidalgo, que ocorria no sótão do bar Royal Keller. Os participantes da reunião podiam declamar os textos que juntos formariam o ‘número’ da revista. Esta, que teve duração aproximada de dois anos, participaram nomes relevantes que orbitavam pela vanguarda argentina, tais como Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal e Raúl Scalabrini Ortiz. Macedonio comparecia a reuniões realizadas no sábado pela noite e, quando solicitado, utilizava-se de “*brindis*”, para exercer a palavra. Como ilustração desses temos o feito pela ocasião da comemoração de edição de *Don Segundo Sombra* (1926), na qual fez uma homenagem a Güiraldes, e outra, realizada quando já em vias de reclusão, em que enviou o texto do “*brindis*” para Marinetti, na passagem deste pela capital argentina.

Além das revistas citadas, outra tomava a cena, “Martín Fierro”, periódico quincenal de arte y crítica libre”. Este foi a peça central no cenário argentino, sendo considerada por Sarlo (2010,176) uma revista vanguardista por excelência, posto que representava “o espírito de renovação” que “delineou o espírito da ruptura vanguardista”. O editor-fundador da revista foi Evar Méndez, nome adotado por Guillermo Evaristo González Méndez – que teve uma revista com o mesmo nome, mas com foco na problemática social e política – outros diretores da foram Oliverio Girondo, Eduardo J. Bullrich, Sergio Piñero e Alberto Prebisch.

O quinzenário foi veiculado no período de 1924 até 1927. Nos quarenta e cinco números, a revista desenhou o panorama de uma das linhas culturais argentinas. Nela, contribuíram, além de escritores, artistas plásticos que estavam ligados a “nova sensibilidade”, tais como Emilio Pettoruti, Xul Solar e Norah Borges e, nas letras, temos expoentes como Jorge Luis Borges,

25 Para maiores informações sobre como era realizada a “Revista Oral” pode-se buscar a o texto de María Villanueva, “La Revista Oral, ¿un gesto conservador en las vanguardias porteñas?”, nela a autora esboça o cenário, os protagonistas e o público que estava presente nas reuniões.

Macedonio Fernández e Oliverio Girondo. As influências foram do citado ultraísmo, do futurismo de Marinetti e do criacionismo de Huidobro²⁶.

“Martín Fierro” iniciou mais fortemente a ação vanguardista quando, em seu quarto número, sai o “Manifesto Martín Fierro”, assinado por Oliverio Girondo, em atitude de enfrentamento ao artigo veiculado por *La Gazeta Española*. A polêmica gira em torno da publicação do artigo do espanhol Guillermo de Torre, “*Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica*”, na revista madrilenha em abril de 1927, no qual o espanhol, como o próprio título indica, propõe que a América Hispânica seria um “prolongamento cultural” de Madrid. Diversas revistas do continente americano protestaram, em especial a “Martín Fierro”, com Girondo, que afirma a “argentinidade” diante da influência madrilenha.

A revista propõe-se, como a lembrança do trecho do homônimo poema de José Hernández, a independência de opinião e a separação com relação à tradição. Por este ideal, tem em Leopoldo Lugones seu alvo principal e que neste momento histórico já tinha se aliado ao movimento de extrema direita, que tomaria o poder pouco depois da triste “hora de la espada”. No movimento contrário, o periódico divulga a Ramón Gómez de la Serna, quando este aporta em Buenos Aires. Por meio destas ações, Sarlo (2010,205) encontra a “Martín Fierro” como uma revista de “ruptura” e de “artilharia intelectual”. A atitude iconoclasta dos martínfierristas é acolhedora da posição crítico-reflexiva de Macedonio, visto que o pensador tinha

su necesidad de meditar, de indagar constantemente – faceta básica de su obra creadora – se relaciona a la vez con su implacable negación de lo aparentemente lógico, sólido, concreto y sistemático. En suma: todo lo que ofrece asidero a la rutina, a la costumbre, y consecuentemente, a la mediocridad. (SALVADOR: 1986,19).

A postura irmanada de questionamentos levaria a contribuições mútuas, sobretudo na prática e reflexões estéticas de Fernández²⁷. A exemplo dessas contribuições, citamos o projeto da escritura de um romance a varias mãos,

26 Cf. HAYMES (2011), o autor faz uma interessante leitura do papel da revista na Argentina do século XX, sinalizando algumas interessantes características da mesma e de seus colaboradores.

27 Para mais informações consultar Camblong (2007), o segundo texto da coleção esboça, de maneira mais clara, as relações simbólicas entre as partes citadas.

intitulado *El hombre que queria ser presidente*²⁸ e o estímulo a divulgação e publicação da obra subterrânea de Macedonio por Borges e seu grupo de simpatizantes. Como se pode ler nas letras do advogado, encontramos os vestígios dessa convivência

Por culpa de la juventud artística de Buenos Aires que conocí hace cuatro años estoy abismado en un problema de estética. Me desvalijaron por aquel entonces con tanta prolijidad e inmenso provecho de mi estética pasatista que hasta la fecha no he podido recuperar una ignorancia igual. (MACEDONIO apud GARCÍA: 2003,106)

Depois do período de ocaso das vanguardas históricas argentinas, Macedonio²⁹ não havia publicado mais do que dois livros *Papeles de Recién Venido* (1929) e *No toda es vigilia la de ojos abiertos* (1928), ambos seriam resultado da reunião de manuscritos nunca publicados e de seus textos oriundos das revistas que tinha contribuído. Contudo, são nas décadas seguintes que inicia novo percurso, nas quais

Dos actitudes prevalecen durante este período: la intención de innovar en un terreno que nos es ya el de relato breve sino el de la novela, y el interés por ahondar problemas estéticos que había sugerido en reiterados pasajes de sus libros anteriores y en varios artículos periodísticos. (SALVADOR: 1986,21)

Ainda que participasse do grupo ultraísta, como anteriormente citamos, o escritor preserva a sua identidade solitária. Como afirma Prieto (2002), esta distante proximidade entre as gerações faz com que no final da década de vinte haja um silencioso desligamento entre o “mestre encontrado” e os “seus seguidores”. Esse distanciamento pode ter ocorrido naturalmente com o dissolvimento da *Proa* e da *Martín Fierro*, além, é claro, da mudança política pela qual Buenos Aires passava, que resvalou no ambiente intelectual propício à circulação livre de posicionamentos políticos e de diversidade estética. Macedonio elenca ainda alguns visitantes-seguidores, não mais nos quartos de pensões, mas na sua nova “estância”, o apartamento de seu filho.

28 Ver Carlos Garcia *Correspondencia* (2003) e Jorge Isaacson (1981), ambos os autores tratam de aclarar sobre a “campanha presidencial” empreendida por Macedonio e pelo grupo vanguardista.

29 Um ponto interessante sobre o escritor é que fica conhecido apenas pelo seu nome, sendo, ainda hoje, “reconhecido” apenas pela nomeação deste. Macedonio tinha sido “adotado” publicamente apenas com seu primeiro. Observação foi feita por Adolfo de Obieta (1999).

O retorno ao “techo único” tão ansiado pelo filho de Fernández não se deu se não no final da década de 40. O pai já havia se trasladado para diversos pontos de capital e algumas regiões do interior, como Morón e Pilar. No primeiro local ainda mostrava-se presente nos círculos literários do grupo dos irmãos Dabove. Já quando habitava em Pilar, região ao norte de Buenos Aires, o “advogado retirado”, hospedava-se na fazenda La Verde, de propriedade dos Sáenz-Valiente, com a qual Macedonio possuía uma relação de amizade profunda.

Durante a estada na casa dos Bosch, a *señora Consuelo*, amiga intelectual de Macedonio, foi responsável pela primeira transcrição do *Museo de la Novela* (aproximadamente de 1939), como aponta Camblong (1999 e 2006). Na “La Verde”, o nobre visitante era esperado durante as noites para conversas sobre os mais variados temas, que iam de política a estética, posto que os irmãos Bosch fizeram parte do grupo insurgente contra o golpe militar de Uriburu. O ambiente hospitaleiro da família anfitriã, o espaço rural que sempre encantou a Macedonio (lembramos que durante a inicial viuvez tinha pretensões de residir com seus filhos no campo.) fazia da estância o ambiente acolhedor imaginado pelo advogado. Além disto, com visita constante de seus filhos, em especial de Adolfo, Macedonio não esboçava desejo em voltar a viver na capital.

Possivelmente, por motivos de melhor administração financeira como aponta Abós (2002), o advogado passa a residir intermitentemente entre Pilar e Buenos Aires. No final da década de trinta, morre o amigo Juan Guillermo, pai de Jorge Luis. Não temos notícia do comparecimento do companheiro de faculdade ao sepultamento ou mesmo ao leito de morte. Contudo, Borges relata que sua mãe, Leonor Acevedo³⁰, tinha suas contrariedades contra Fernández, posto que seu pai chamava ao velho amigo no leito de morte. O ex-professor já estava completamente cego e padeceu do coração em fevereiro de 1938.

Depois de muitas cartas, visitas e tentativas o patriarca foi levado a capital, para tomar residência, sob os cuidados de Adolfo. Contudo, alguns dias depois, Macedonio retorna a Pilar. Num outro momento, em 1945, após

30 Cf Bioy Casares (2006)

escolher minuciosamente o novo imóvel, próximo a uma área verde e distanciado do agitado centro, no tranquilo bairro de Palermo, em frente ao Jardim Botânico, Adolfo aluga um apartamento no qual vai poder tomar cabo da tarefa que havia declinado desde quando demonstrou afinidade intelectual com o ser que lhe gerara, a de editor. É neste mesmo apartamento onde Macedonio passará os últimos anos de vida, rodeado de cuidados filiais e da atenção dedicada de Maria Teresa e de seu filho.³¹

O apartamento situado na Las Heras foi cenário inicial do trabalho de Adolfo de Obieta para a elaboração da Obra Completa de Macedonio. Apesar de os dez volumes contemplarem boa quantidade dos escritos do velho advogado, ainda permaneceram inéditos alguns cadernos e papéis soltos, como cita o organizador em uma palestra ministrada em 2001³².

A relação entre Macedonio e Adolfo, era – em relatos do segundo- de forte afinidade intelectual. Ambos não nutriam uma relação paternal usual, seja pelo fato de não terem conseguido maior convivência e por ter sido educado pelos tios. Obieta (1999) vê o velho pensador como “el compañero de ser”, um “amigo mayor”, ainda que tente veementemente cumprir com obrigação filial de cuidar do progenitor.

Durante os últimos anos do advogado portenho Obieta foi seu companheiro de vida mental, trabalhando como organizador do trabalho produzido por Macedonio. Como uma espécie de editor, estimula a escritura de maneira agradável aos ouvidos e olhos paternos. Como vemos no trecho de uma carta enviada ao pai quando estava em Nova York, em 1948. Sobre a escritura da “obra pensada”, cita “pero tiene que comenzar hoy mismo, porque estamos a mediados del siglo y las obras maestras que le corresponden ya han aparecido *casí* todas; ya este siglo no se pierde”. (Idem, 248).

Adolfo reconhece o gênio de Macedonio, e por isto com seu irmão Jorge, e outros amigos dá início a uma revista literária em 1943, intitulada *Papeles de Buenos Aires*, que circula até 1945, e que tem por objetivo “traer el clima

31 Consta em Abós (2002) que Adolfo e María Teresa casaram-se após a morte do pai do primeiro e do filho da segunda. Adolfo tinha depositado as cinzas paternas na Recoleta, e pouco depois, María Teresa perderia o seu filho, o “neto espiritual” do advogado. Os dois tiveram uma filha, Maite Obieta, responsável atualmente pelo arquivo de Macedonio.

32 Para maiores informações consultar Bueno (2001), em especial a fala de Adolfo, que se refere ao arquivo paterno, junto a Camblong. O livro é uma compilação de um ciclo de palestras realizadas na Universidade de Mar del Plata.

mental de Buenos Aires de textos de escritores antiguos y contemporáneos como contribución aun espacio intemporal” (Idem,115). A redação está instalada no quarto de Macedonio, o mesmo segue com colaborações assinadas ou não para a revista, que apesar de publicar desconhecidos apresenta respaldo de autores já consagrados, como o próprio Macedonio, além de muitos “apalabrados” como Juan Ramón Jiménez, Pedro Arciniegas, entre outros.

Com o falecimento de Macedonio, em 10 de fevereiro de 1952, a responsabilidade por sobre os seus escritos é encarregada naturalmente a Adolfo, ainda que em texto encontrado o pensador portenho tenha deixado por escrito num de seus cadernos o mesmo desejo (Cf. OBIETA, 1999). Inicialmente Adolfo começou os processos de desvendamento do arquivo. Numa segunda etapa, junto a outros macedonianos, o procedimento de catalogação dos escritos, todos realizados a mão, foi realizado com auxílio, já que o advogado não utilizava máquina de escrever, sendo todos os escritos primeiramente transcritos por Obieta para posterior revisão ou retomada dos mesmos.

Nos últimos anos Fernández estava com a saúde comprometida, não ouvia bem e sua fofobia estava mais forte. Contudo, não se isentava de receber visitas. Quando residente em Palermo, teve como frequentadores Ramón Gómez de la Serna, e sua esposa Luisa Sofovich. Além de alguns amigos de Obieta, que compartilhavam Macedonio durante a estada na casa do velho ícone. Também Juan Ramón Jiménez foi visitá-lo, já que a saúde e, principalmente, o frio impediram a saída de Macedonio a residência do casal Oliverio Gironde-Norah Lange.

Durante a cerimônia de depósito das cinzas no jazigo da família no cemitério da Recoleta, falaram diversos nomes que conviveram com Macedonio tanto em sua vida social-literária como no âmbito privado. Nos discursos de despedida do mestre as palavras de Jorge Luis Borges, Enrique Fernández Latour, Ricardo Molinari, Ulysis Petit Murat e Raul Scalabrini Ortiz ecoaram pelos recantos do museu-mausoleu. Não só a saudade e o vazio estavam presentes, o humor por meio dos sorrisos também se fez ouvir na simbólica despedida pós-ocultamento.

Fazendo um repasso pela vida literária do “Pensador poco”, podemos notar que na década de 20 Macedonio faz o seu *debut* no cenário literário, do qual participa intensamente por meio das reuniões e publicações nas revistas de vanguardas. No final desse proveitoso decênio, tem duas obras publicadas, *No todo vigilia la de los ojos abiertos* (1928) e *Papeles de Recienvenido* (1929). Já na década seguinte entra em silêncio, possivelmente por alguma desilusão na vida literária – o incidente em 1928 e a fraca recepção do seu primeiro livro são possíveis motivadores - e também pela conjuntura da mudança de cenário político. Nos anos trinta entra assim em “retiro” dos encontros nos cafés e jantares, passando a residir em Pilar. Ainda que isolado, o autor não detem a sua produção, datando deste período os projetos ou as versões “finais” do *Museo de la Novela de la Eterna*.

Nos anos 40 retoma o fôlego da publicação. Inicia a década com *Una novela que comienza*, que sai a público pelo Editorial Ercilla, em Santiago do Chile, graças a colaboração de Luis Alberto Sánchez. Outro suporte que dá vazão aos poemas e contos é a revista “Papeles de Buenos Aires”, organizado pelos filhos mais novos do escritor entre inícios e meados dos 40. Os textos veiculados nos cinco números da revista foram assinados ou não pelo autor, que publica também em outras revistas e promove uma nova edição de *Papeles*, seu segundo livro com o complemento “*Continuación de la nada*”, em 1944. Após este rico decênio o autor, que já tem completado setenta anos, começa a ter saúde frágil cada vez mais debilitada, o que o leva a uma morte natural, sob os olhares filiais num vespertino domingo.

Na década de 50, tem seus poemas publicados postumamente no México. Nos anos 60 aparecem diversos textos de Fernández, dentre eles o ensaio de César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández*. Seguidamente Jorge Luis Borges e Adolfo de Obieta realizam as duas primeiras antologias, respectivamente em 1961 e 1964. Nos anos seguintes, suplementos literários e novas edições dos livros são postas ao público.

Ainda em 1967, surge a primeira edição do *Museo de la Novela de la Eterna*, o decênio de retomada é fechado com um livro de entrevistas – *Hablan de Macedonio* –, realizadas por Germán Leopoldo García, que recolhe num gravador as “impressões” sobre o grande mestre. Nos anos 70, Macedonio segue com ritmo de publicação de um autor “vivo”, tem livros e diversos artigos

publicados. Em 1974, começa ser traduzido para outros idiomas. No mesmo ano pesquisadores europeus e americanos iniciam estudos sobre Macedonio. Ainda em 1993, sai uma edição crítica do maior romance do autor, o *Museo de la Novela de la Eterna*, pela Coleção Archivos, que contempla os leitores especializados com uma rica fortuna crítica e elenca os maiores estudiosos sobre o Gênio ocultado, além de oferecer bases para uma crítica genética.

2. UMA REDE DE LEITURAS

No traçado dos anos, da escritura até a publicação, e posterior leitura, a obra macedoniana, como vimos, passa por inúmeros espaços de ausência de circulação. No entanto, a figura do conversador³³ esteve sempre presente, pelo menos até o “parcial” silêncio causado pela morte de sua Elena. Dentro dessa rede tramada pela (des)continuada presença, ou continuada ausência, temos a figura alternada: ora de um pensador-escritor-filósofo, ora de um escritor-pensador-publicador. Revisitando o século passado podemos observar, por meio de uma leitura das décadas, como o texto do “advogado retirado”, circulou pela sociedade argentina e foi mais ou menos descoberto.

Durante os anos 20, com a efervescência do “novo momento” vivido durante o período de modernização do país, marcado pelo nascimento das vanguardas argentinas e representado pela oposição entre a *nova* e a *velha* literatura, Macedonio estaria alinhado (salvaguardada a sua idiossincrasia) ao grupo dos ultraístas argentinos. O advogado permanece um exímio divulgador, como aponta Bueno (2000), que o trata como “anunciador”, ao utilizar-se das revistas para difundir a sua obra, então iniciada no âmbito literário, pois, como o mesmo escreve, é um recém-chegado, que foi mudado da advocacia. Nos meados dessa década dourada, Macedonio participa, a seu modo, da vida intelectual da cidade portenha, estando presente em diversos movimentos intelectuais dentro dos grupos locais, sendo – com frequência – esperado nas tertúlias que teceriam as publicações nas edições das grandes revistas da época. No final da década publica o incompreendido “*No toda vigília es la de ojos abiertos*”(1929), como cita Borges.

Nos decênios de 30 e 40 passa a uma etapa de reclusão, que não indica escassez em sua produção intelectual. Nos anos 30 passa a residir mais distante do centro cosmopolita dedicando-se, com apoio de amigos e

33 Camblong refere-se a Macedonio como conversador, em sua leitura esta áurea foi criada pelos companheiros dos círculos literários, que perpetuaram essa “figura oral”, tantos em suas conversas, como em seus escritos. Com esta imagem, propomos destacar como o escritor foi incluído no imaginário nacional, perpetuado especialmente por Jorge Luis Borges e Sclabrini Ortiz. Estes e outros estimularam, no ideário dos grupos vanguardistas e pós-vanguardistas, a formação desta figura oral.

familiares, a escrever a obra “divulgada” anteriormente. Em 1941, publica uma versão ou antecipação do MNE no Chile, sob o título “*Una novela que comienza*”. No decorrer dessa década, retoma parcialmente a vida citadina, alternado temporadas no campo e visitas à cidade, até que no final dos anos 40 passa a residir, com seu filho, no bairro arborizado de Palermo. Ao mesmo tempo torna a publicar, com mais assiduidade, por meio de uma revista imaginada por amigos e filhos, na qual – com pseudônimo ou não – borda ensaios e contos, que viriam a ser recolhidos em sua obra completa.

A obra macedoniana toma corpo em livros apenas em meados dos 70. Nos anos 50 seguiu a prensa apenas seu livro de poemas, vindo à luz no México, em 1953. Durante a década de 60, alguns textos e suplementos foram publicados, entre eles os de Jorge Luis Borges, Adolfo de Obieta e César Fernández Moreno. Ainda que constem estudos sobre a “humorística” por Ana María Barranechea na década de 50, a nascente crítica argentina toma notas da literatura macedoniana por meio das revistas *Zona* (na qual figuraram Noé Jitrik e Fernández Moreno) e *Literal* (com Lamborguine e Germán García). Os anos 60 são considerados os *annus mirabilis* para a literatura macedoniana, visto que o escritor resurge, publicado, e ainda é tomado como objeto de estudo dentro do cenário cultural local. Sob este aspecto, a profecia borgeana, realiza-se ao inverso: Macedonio não é lembrado só pelos que a sua voz ouviram, mas por aqueles leitores que seguiram o traçado de seus textos.

2.1 Um olhar sobre os caminhos da crítica na Argentina: da formação das linhas e as perspectivas de leitura

Os movimentos de passagem pela obra macedoniana formam diferentes vertentes de acordo com lente utilizada pela primeira crítica que se aproximou da obra, a Argentina. Tomando o fazer crítico como uma forma especializada de mediação do texto literário, no qual temos uma reflexão sistemática sobre um dado texto, temos que esta é observada por um filtro crítico, ou seja, o leitor, saindo obviamente de uma crítica impressionista, media a leitura dentro de uma perspectiva crítica vigente ou inovadora para a época. As travessias realizadas pela (des)contínua obra do advogado retirado favorecem determinados caminhos de leitura, tanto traçados pelos seus

discípulos, como pelo silêncio (estratégico?) deixado pela estruturação de sua obra.

A crítica literária argentina foi sendo formada ao longo do século XX, quando a recente Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad de Buenos Aires (FFyL – UBA, institucionalizada em 1896) já havia formado alguns grupos que viriam a delinear o cenário local. Inicialmente, as atividades críticas eram exercidas pelos próprios autores, só posteriormente é que a figura do crítico entra em cena. Além da criação da faculdade, outros fatores propiciam o surgimento daquele personagem: a fundação da Cátedra de Literatura Argentina, em 1912 (coordenada por Ricardo Rojas), o surgimento da revista *Nosotros* e a circulação de outras revistas e de jornais com seus suplementos literários (Cf. JACKSON e BLANCO, 2011). Os criadores desta revista cultural foram Roberto F. Giusti e Alfredo A. Bianchi, ambos egressos da faculdade e descendentes de imigrantes³⁴ que após terminarem a formação procuram atuação direta na área. O periódico cultural surgiu, desde o seu primeiro número – em 1907 –, mesclando atividade crítica com literatura, desta forma funcionou como

sede de una crítica literaria que se profesionalizaba en el contacto fluido con la academia, y a la que instaba a constituirse como estudio de largo aliento que debía alojarse indefectiblemente en el libro. En las secciones específicas, y en el ejercicio de una crítica que intentaba dar cuenta y fomentar una literatura nacional casi inexistente. (DELGADO: 2006,263)

Outro periódico, também de grande destaque para o cenário crítico e literário argentino, foi *Sur*, a revista foi fundada no início dos anos 30, pela escritora Victoria Ocampo. Nela foram veiculados diversos textos de grandes nomes da literatura nacional e internacional, devida à posição de sua editora dentro do cenário sociocultural. Se *Nosotros* estava veiculada ao desenvolvimento de uma linha crítica, a *Sur*, por seu turno, era dedicada à

34 “La historia de las revistas literarias en la Argentina se caracteriza, inequívocamente, por las vicisitudes políticas y sociales que influyeron en la historia cultural del país durante el siglo XIX y XX. Muchos factores coadyuvaron en la aparición, más o menos orgánica, de esta clase de literatura periódica (...) Es decir, un amplísimo conjunto de ciudadanos cuyas necesidades lectoras, tanto en la apropiación como en la múltiple variación de sus prácticas, sería, en muchos momentos de nuestra historia, propicia para el desarrollo sostenido de las revistas literarias.”(TIRAEI et al, 2003.)

literatura. A revista da aristocrática Ocampo teve longa vida, e contou com um seleto grupo de colaboradores, durante seus mais de 300 exemplares.

Em 1951, surgem duas importantes revistas, *Centro*³⁵ (1951-1959) e *Contorno* (1953-1959), oriundas do ambiente universitário. A primeira estava ligada ao Centro de Estudantes da FFyL e a segunda foi idealizada por Ismael e David Viñas. *Centro*, publicou autores novos e consagrados, divulgou obras críticas e literárias e ensaios sobre temas diversos da história argentina. A revista *Contorno*³⁶, criada após o fechamento daquela, abrigou diversas linhas de escritores, sendo alguns futuros professores da FFyL. O periódico fazia forte oposição a *Sur* já que em seu corpo “prevalecia um afã pela renovação da crítica literária e da visão da literatura argentina, sob uma perspectiva de denúncia, própria à figura do intelectual engajado.” (GRAMUGLIO:2007,60).

Em *Contorno* reuniam-se três grupos: um que se orientava a uma crítica ao liberalismo econômico e historiográfico promovendo um revisionismo nestes aspectos, representado nos irmãos Viñas; um segundo grupo era formado por F.J. Solero e Rodolfo Kusch, que se filia a linha de Martínez Estrada-Murema, o que os levava a ser uma vertente mais profunda do primeiro; o terceiro alocava-se no “existencialismo-populismo-esquerdista”, reunindo J.J. Sebrelli, Oscar Masotta e Carlos Correas. O elo entre estes grupos era a visão instalada por Sartre em *O que é a literatura?* (1950), além de algumas reflexões sobre o elemento nacional postulada por Héctor A. Murema.

Na revista dos irmãos Viñas, tais como outras, como *Sur* (de base peronista, que foi fortemente combatida pelo citado periódico nas linhas de David Viñas e J.J. Sebrelli) o componente político aparece entremeado ao discurso crítico. *Contorno*, até a sexta edição, manteve o foco nas considerações literárias, só nos seus dois últimos números cede espaço ao tema político, trazendo especiais sobre o peronismo e o frondismo. A poética contornista nega o realismo em suas diversas vertentes e a literatura passadista, sobretudo a da geração martinfierrista, de alguma forma

35 SILVA (2004) aponta que antes de *Centro*, existiu uma publicação intitulada *Verbum*.

36 Na verdade a revista foi o resultando de um projeto estético orientado por revistas anteriores, como apontam MONGONE e WARLEY (1981), “tanto en *Las cento y una* como en *Verbum* y *Centro* aparecían varios de los integrantes que tendrían activa participación em una nueva revista: *Contorno*.”

vislumbrada no grupo da *Sur*. É desta forma, que revisa a literatura nacional realocando alguns nomes numa zona de indiferença, como no caso de Jorge L. Borges (MONGONE e WARLEY: 1981,4-5).

Durante a década de 60, período no qual o desenvolvimento industrial do país foi marcado pela alta expansão, surgiram ainda outras revistas que seriam importantes para a formação do cenário crítico. Destacamos duas – *Líteral* e *Zona* – que traziam em seu corpo editorial ou de colaboradores muitos dos estudiosos que apresentariam as suas leituras sobre o texto macedoniano. Nos anos finais da década de 50 presenciou-se o desenvolvimento de um panorama favorável à produção científica e intelectual. Além da fundação do CONICET (Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas), em 1958, outras instituições mantidas por órgãos privados (como, p. ex. a Fundação Torquato Di Tella) fomentaram o desenvolvimento desse cenário. Outro ponto relevante foi a reforma realizada nos Programas de estudo universitários da época, que resultaram na expansão dos números de cursos ofertados no país.

Todo esse processo foi paralisado posteriormente quando assume Juan Carlos Onganía, em 1966. Contudo, os germes da liberdade já haviam marcado o país, que a partir daí lança mão de diversas estruturas artísticas para protestar contra a ditadura instaurada. Neste ínterim, diversas revistas são fechadas, muitos pensadores e escritores são cassados e passam a tecer suas ideias desde outros locais. Durante o governo de Arturo Frondizi, promotor de políticas desenvolvimentistas, deu-se a comemoração do sesquicentenário da Revolução de Maio (1810-1960), fato que viabilizou a formação de uma verdadeira onda patriótica³⁷.

Dentro desse painel, o Ministério da Educação promove a publicação de uma série de autores dos anos 20 e 30. Nesta retomada dos valores nacionais, o grupo dos martinfierristas foi destacado e a figura de Macedonio é resgatada. Dentro deste cenário, aparecem duas antologias: a primeira, de 1961, foi organizada e prefaciada por Jorge Luis Borges e intitulou-se

37 “La celebración de los 150 años de la Revolución de Mayo adquirió en la coyuntura de crisis política y social que se atravesaba el carácter de paréntesis,- efímero, pero paréntesis al fin-, en las disputas cotidianas, una especie de búsqueda del símbolo de la unidad nacional en el rito patriótico, en el homenaje a los antepasados considerados los constructores de la Nación y en la historia compartida.”(SPINELLI, 2010)

“Macedonio Fernández”; a outra, de 1964, teve organização de Adolfo de Obieta. Ainda que a figura macedoniana seja apresentada de uma forma personalista, através dos relatos dos participantes daquele movimento, ou por aqueles que com ele tiveram estreita relação, Salvador (2003) aponta que esta forma de testemunho sobre a figura do escritor/conversador foi uma das maneiras de reatualizar a obra do advogado. Posto que, se antes de 1953, houve apenas algumas apreciações críticas do autor, inicialmente com os editores das revistas vanguardistas (Evar Mendez/Martín Fierro e Guillermo de Torre/ Revista literária-Madrid), principalmente sobre suas obras iniciais.

Numa segunda etapa, seguem ao público *Una novela que comienza* (1941) e o complemento a *Papeles de Recienvenido* (1929), intitulado *Continuación de la Nada* (1944). Além destas obras, consegue espaço em revistas nacionais e latino-americanas, em decorrência das correspondências com outros escritores do continente. Após a publicação de 1944, aparecem comentários, resenhas e apreciações em revistas. Na leitura de Salvador (2003,147), “casi todas las apreciaciones críticas de *variado nivel* (...) se difunden en diversos periódicos y revistas de este tiempo, centran su enfoque en la temática humorística o en las meditaciones filosóficas que pueden advertirse en su obra”. É assim que, tardada a apresentação do conjunto narrativo do *Museo de la Novela de la Eterna*, só no final dos anos 60 é que a crítica, tomando corpo e forma no país, abre espaço para a tessitura das múltiplas leituras da “*novela buena*”.

2.1.1 Os discursos sobre o texto macedoniano: um breve painel da leitura “especializada”.

No decorrer do curso formativo do corpus crítico argentino algumas linhas tomam centro no debate compondo um painel crítico. Como vimos, os periódicos e suplementos jornalísticos foram o suporte da crítica nascente e permaneceram, até o início do século passado, como divulgadores centrais do pensamento desse público mais especializado. Como exemplo, temos as revistas dos meados do século XX, que, em geral, apresentavam os vetores predominantes dessa crítica nacional.

A produção macedoniana foi recepcionada e divulgada também por esses mesmos meios. Os inúmeros resgates de sua obra foram realizados

pelas revistas literárias quando da escolha do objeto de estudo, em especial dos anos 50 até os 90. A aproximação da crítica aos textos do advogado gerou um processo de descoberta ou redescoberta do bobo de Buenos Aires, boa parte dessa recuperação crítica foi realizada nos anos 60, depois de ocultado Macedonio.

A crítica literária, assim como a literatura argentina, apresentou-se – e muito – conectada à política; os críticos escritores, como Sarmiento e Echeverría, além de outros, mostram o hibridismo entre literatura e crítica desde suas primeiras incursões. Além do que, a literatura e a política mantêm-se dentro do cenário local com alguma confusão de limites, como aponta Rosa: “la crítica dice hablar de literatura, pero en realidad habla del mundo, de la sociedad” (1981,1). Dos caminhos iniciadores de uma leitura crítica, já apontamos alguns nomes, surgidos quando da formação da FFyL, como o de Ricardo Rojas, estruturador de uma crítica política e militante de base positivista.

Nos anos 50, a crítica foi desenvolvida pela linha estilístico-filológica, tendo como expoentes Amado Alonso, Pedro Enrique Ureña e Ana Barrenechea, que juntos ao grupo do Instituto Filológico da UBA promovia o estudo da linguística, da estilística e da filosofia da linguagem. Nos anos 60, outra vertente tomou o cenário local: a crítica marxista de David Viñas e Adolfo Pietro, divulgada principalmente pela revista *Contorno*. Este conjunto favoreceu a uma diversificação das linhas críticas.

Já nos final dos anos 60, surge *Los Libros*, que tem forte influência da crítica francesa. Héctor Schmecler herda tal concepção da viagem realizada à França e de seus estudos com Roland Barthes. A revista que circulou entre as décadas de 60 e 70 teve forte influencia das francesas *Tel Quel* e *La Quinzaine Littéraire*. Nela assinaram por pseudônimos ou nomes primeiros, personagens como, por exemplo, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo e Carlos Altamiro. Num outro momento a crítica psicanalítica renovou o cenário, gerando nomes como o de Germán García.

Os textos macedonianos foram publicados, em sua maioria, depois de sua morte, excetuando algumas obras³⁸, uma parte do corpus foi veiculada por

38 *No toda es vigília la de ojos abiertos* (1928), *Papeles de Recienvenido* (1929), *Continuación de la nada* (1941), *Una novela que comienza* (1941).

meio das revistas não seguindo a nenhuma regularidade específica, por isso é que – possivelmente – a crítica só toma conhecimento ou reconhece o conjunto da obra quando da reedição de alguns livros, no final dos anos 60 e da publicação dos outros escritos compilados por Adolfo de Obieta. Com a recuperação do autor e de seus escritos, o mesmo é alocado inicialmente como uma espécie de “precursor” do ultraísmo.

Monica Bueno (2000) aponta três nomes centrais no estudo da obra macedoniana durante o período destacado. A pioneira no enfoque da obra do “retirado” foi Ana María Barrenechea (1913-2010). A professora da UBA levou pela revista *Buenos Aires Literaria* uma análise dos textos pela chave da *humorística*, baseada, dentre outros escritos, em *Papeles de Recienvenido* (1929). Neste trabalho, trata de demonstrar como o autor mune-se do humor para desenvolver suas ideias. A pesquisadora trabalha também sobre o aspecto filosófico, tão inerente ao autor³⁹. Barrenechea seguia a linha de Amado Alonso, e dos estudos estilístico-filológicos desenvolvidos então pelo Instituto. Ainda que apresentasse foco entre a educação, linguística e literatura, seu estudo ancora-se nas bases alonsinas, por isto tratou de analisar o aspecto filosófico, linha também seguida pela instituição.

Os outros autores elencados por Bueno como iniciadores do estudo do texto macedoniano são Noé Jitrik e César Fernández Moreno. O primeiro é um crítico e escritor argentino reconhecido nacional e internacionalmente, que publicou diversos estudos sobre a literatura. Lecionou na UBA, assim como Barrenechea, e desenvolveu um trabalho sobre a questão do gênero romance no “*Museo de la Novela de la Eterna*”. No ensaio “La ‘novela futura’ de Macedonio Fernández” (1973), desenvolve o tema da leitura processo que indica os caminhos críticos apontados por Macedonio durante a tessitura do romance, expondo a estruturação do *Museo*. Neste ensaio procura reconstruir as tramas de tessitura, fiadas pela questão anti-realista defendida pelo advogado.

39 “Macedonio Fernández y el humorismo de la nada” aparece primeiramente na revista *Buenos Aires Literaria*, em 1953, e é reelaborado e ampliado aparecendo, como texto de relevância, em outras obras de referencia para o estudo como, na edição crítica o MNE, pela Colección Archivos em 1999.

Jitrik além deste ensaio tem estudos sobre a crítica e a teoria literária, no qual Macedonio figura como objeto de estudo⁴⁰. O professor editou uma coletânea, *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2007), na qual dedica um tomo a Macedonio. No prefácio deste volume, que tem como diretor Roberto Ferro, aponta-se brevemente os motivos pelos quais foi dedicado um volume a obra macedoniana: primeiramente para sinalizar as modulações produzidas por Macedonio dentro do espaço literário nacional, em especial no elencado por Jorge Luis Borges e, posteriormente, sobre a relação da história da literatura - leitura crítica, como experiência de leitura cambiante devido ao filtro de leitura utilizado. (FERRO: 2007)

César Fernández Moreno (1919-1985) foi poeta e pertenceu a “generación del 40”⁴¹. Pela proximidade com Adolfo de Obieta, chegou a frequentar a residência desde quando vivia na rua Las Heras. Publicou, em 1956, com o título de *Introducción a Macedonio Fernández*, a biografia do autor -como era comum nas publicações da época – mas também tece reflexões sobre o estilo desenvolvido nas publicações conhecidas do autor, elaborando tanto no aspecto “humorístico”, como no “filosófico” e “poemático”.

A leitura realizada por Moreno da obra macedoniana foi uma das pioneiras, ainda que se tratando de um ensaio mais alongado, o poeta chega a tecer outras considerações sobre o romance “*bueno*” na edição do *Museo* de 1982, publicada pela Biblioteca de Ayacucho. Além deste trabalho, publicou, junto a Jitrik, *Un lenguaje nacional, la escritura de Macedonio Fernández*, nesta trata mais pontualmente dos aspectos biográficos de Macedonio, enquanto o crítico mergulha verticalmente numa análise do *Museo* dentro dos parâmetros da crítica francesa dos anos 60. Tanto Moreno como Jitrik participaram do grupo Zona, que gerou uma revista de mesmo nome e que circulou durante o mesmo período.

Outros autores destacam-se dentro dos discursos críticos, a partir dos anos 60, anos nos quais ocorre um “desvendamento”, fomentado pela reedição das obras e a estruturação do cenário crítico argentino. Os nomes de Nélica

40 Além deste ensaio, Jitrik, publica em Caracas em 1973, *La Novela futura de Macedonio Fernández*. Apesar das buscas realizadas nos sebos não conseguimos ter acesso a esta obra. Parte da visão jitriquina pôde ser retomada em nossa pesquisa devido ao acesso a outras fontes.

41 Essa geração teve “influencias de invencionismo y surrealismo y una depuración de lo neorromántico” (Urondo:1968,15)

Salvador e Alicia Borinsky destacam-se nas décadas seguintes durante a carreira acadêmica. Em seus períodos correspondentes, conduziram suas pesquisas ao texto (des)contínuo do argentino.

Apesar de ambas terem passado pela UBA, que neste momento estava com as bases alonsianas desenvolvidas em seus docentes – a grande maioria dos professores foi discípulo do filólogo espanhol – as estudiosas desenvolveram linhas de estudo diferentes: a primeira propõe-se a estudar a narrativa, esboçando as etapas de escritura do escritor argentino, procurando reconstruir o movimento arquitetado frente ao contexto de estético-literário que levou ao nascimento do escritor-pensador. Salvador apresenta uma visão histórica da produção e inserção do texto macedoniano na literatura argentina.

A poetisa, inicialmente, trabalha com as revistas de vanguarda⁴² e logo em seguida aponta sua mirada para o mestre da geração vanguardista da Florida. A estudiosa lança, assim, *Macedonio Fernández, precursor de la antinovela* (1986), que deita o olhar sobre a criação e técnicas narrativas utilizadas na elaboração dos romances. Ainda publica *Macedonio, creador de lo insólito* (2003), que segue a mesma linha da primeira obra. Contudo, já nos direciona sutilmente a uma crítica estilístico-histórica, possivelmente decorrente do processo revisionista dos anos anteriores, no qual grande parte do autores vanguardistas foram relançados.

Alicia Borinsky, como Salvador, também segue a linha iniciada por Ana María Barrenechea. A crítica e novelista migra aos Estados Unidos no final dos anos 60. Uma vez ali, inicia os estudos de pós-graduação, que tem como objeto a obra macedoniana. Durante esse período, entra em contato com a obra de Barthes e Derrida, além de outros pensadores do desconstrucionismo⁴³. A estudiosa segue uma linha de reflexão que considera a obra de Fernández concomitantemente “teórica” e “literária”. Nesta visão há aproximação entre a reflexão crítica e a produção literária. A estudiosa lança ainda duas obras, a primeira é sua tese, intitulada *Humorística, novelística y obra abierta* (1971) e a segunda é *Macedonio Fernández y la teoría crítica: una evaluación* (1987).

42 O título citado é “Revistas Argentinas de Vanguardía: 1920-1930”, publicado em 1962, pela Facultad de Filosofía y Letras – Universidade de Buenos Aires.

43 Vide entrevista publicada em *Confluencia*, 2001, vol.17, n.1.

Durante os anos 70, conhecidos como “años de plomo”, o país enfrentou uma série de presidências, em sua maioria ditatorial, que complicaram a existência do cenário cultural livre. Contudo, algumas revistas conseguiram sobreviver nesse período. Uma delas *Los Libros*, é de grande importância para a constituição do cenário crítico bem como para compor a fortuna crítica sobre Fernández. A revista foi veiculada entre 1969 e 1976, sendo dirigida por Héctor Schmucler. Dela participaram outros grandes nomes, como Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, e Josefina Ludmer.

O escritor e psicanalista, Germán García chega a participar de *Los Libros*. Contudo, funda em 1973, junto a Osvaldo Lamborghini e Luis Guzmán, *Lítera*⁴⁴. Esta sinalizou uma nova forma de pensar a literatura, que assim como *Los Libros* buscava pensar-la sob um olhar mais crítico. *Lítera*, usa o prisma da psicanálise⁴⁵ para o estudo. Os editores e colaboradores desse periódico formavam uma “linha de fuga” em relação aos escritores já consagrados dentro da literatura argentina, em especial a estrelada por Borges/Arlt.

É assim que o grupo (re)tomou a obra macedoniana, lendo-a sob um prisma psicanalítico. Dentro deste grupo, a figura do Macedonio escritor é destacada, García é central neste processo e chega a lançar, em 1975, *Macedonio Fernández, la escritura en objeto*. Numa outra publicação, de 1969, a figura do advogado é trabalhada por meio de uma coletânea de entrevistas intitulada *Hablan de Macedonio Fernández*, na qual diversos personagens que tiveram contato com o *Recienvenido* relatam sobre diversos pontos relativos a sua personalidade, estilo, vida e obra.

Dentro do grupo de *Los Libros* – revista que circulava entre crítica literária, ensaio social e político – temos a Ricardo Piglia, professor, ficcionista e ensaísta, como figura de destaque no estudo da obra macedoniana, em especial da narrativa (que além de aparecer nesta, também circulava em outras revistas da época). Sobre Macedonio publicou um romance, no qual o advogado é personagem, *La ciudad ausente* (1992) e o *Diccionario de la Novela*

44 A revista foi veiculada durante quatro anos e em três edições, em 2011 ganhou uma edição fax-similar pela Ediciones Biblioteca Nacional, no prólogo é referenciada a importância da revista para a construção do cenário crítico nacional.

45 Aliado ao nome de García é interessante destacar o nome de Oscar Masotta, responsável pela introdução da psicanálise na Argentina, como fundador da Escola Freudiana de Buenos Aires. Depois da morte de Masotta, assume o trabalho de mestre, fundando centro de estudos na Europa (Espanha). Ao retornar ao seu país, nos anos 80, é notável o deslocamento da crítica para psicanálise, sendo um grande divulgador da teoria lacaniana no país.

de *Macedonio Fernández* (2000). No primeiro trata de colocar Macedonio no centro de uma trama investigativa, no qual utiliza elementos da vida e da obra de escritor-pensador para construir seu enredo. O livro trata de investir de mistério a trajetória macedoniana dentro da literatura/vida.

Já no segundo livro, a partir da leitura da obra do advogado retirado, e em especial de seu *Museo*, compõe um dicionário-labirinto: posto ora como um catálogo de quadros ora como mapa, no qual analisa alguns conceitos expostos no *Museo de la novela*. Cada verbete do dicionário recebe assinatura de um dos elementos que formam o grupo de estudos de Piglia sobre a poética do romance contemporâneo na Argentina. Além destas obras, foi roteirista do um documentário (*Macedonio Fernández*, 1995) e o autor do libreto da adaptação de *Ciudad Ausente* para uma ópera, de mesmo nome, com música de Gerardo Gandini.

Uma das referências no estudo da obra macedoniana é Ana Camblong⁴⁶. Ela foi professora da Universidade Nacional de Misiones, sua produção transita entre a semiologia e a crítica. A mesma, junto ao guardião dos papéis soltos, Adolfo de Obieta, é responsável pela organização da edição crítica do *Museo* (1993). Durante a tessitura desta obra realiza uma verdadeira crítica genética do romance através da comparação dos diversos manuscritos deixados pelo autor. Além deste, também lançou outros dois livros que tratam do advogado retirado, *Retórica y política de los discursos paradójicos* (2003) e *Ensayos Macedonianos* (2006).

No primeiro livro, resultado de sua tese de doutorado, trata de sinalizar a presença da estratégia do paradoxo para a construção do modelo de pensar e da paixão macedoniana. A autora promove uma espécie de “jogo interpretativo” ao organizar sua obra de maneira a que o leitor possa montar o roteiro de passagem pelo “museu” e “quartos de ensaios” levantados pelo velho advogado. Já na segunda obra, reunião de trabalhos esparsos sobre a produção macedoniana, percorre o universo discursivo de Macedonio Fernández observando a sua dinâmica criativa do “*pensar-escribir*”, nucleando sua leitura sob algumas áreas específicas, tais como o da experimentação

46 A estudiosa é doutora em Letras pela UBA, e a sua banca foi composta por Ana María Barrenechea, Noé Jitrik e Ricardo Piglia. A banca, bem como o período histórico, revelam uma nova linha de aproximação ao texto macedoniano.

teórico-prática, o trabalho de escritor consciente, do humorismo (que influencia a estética) e a vocação de metafísico experimentador, entre outros pontos.

A leitura de Camblong e de outros autores já é marcada pela nova visão dos estudos literários que a renovam internamente e possibilitam aportar ao estudo crítico leituras de áreas complementares à teoria e à crítica literária. A contribuição de Barrenechea é notável na obra de Camblong, sendo pelas incursões da semiologia no seu estudo –dado a forte presença da visão da linguística em sua obra- ou mesmo pela orientação em crítica genética realizada pela professora de Misiones. E assim que na década de 90, temos diversos autores que retomaram o corpus macedoniano em perspectivas teóricas distintas: Horácio González, Monica Bueno e Carlos García foram alguns deles.

Horácio González⁴⁷, professor, sociólogo e Diretor da Biblioteca Nacional, publicou *El filósofo cesante: gracia y desdicha en Macedonio Fernández* (1995). Nessa, ao tratar do escritor metafísico, faz um recorrido entre os caminhos filosóficos e literários traçados pelo autor ao longo de sua trajetória, aclarando os caminhos metafísicos e sua implicação na novelística. O texto de González alinha-se a uma crítica limítrofe entre filosofia e literatura, sua obra orienta diversas leituras posteriores, dando vazão a uma visão interfacética do conjunto macedoniano.

Mónica Bueno, professora da Universidad del Mar del Plata, lança *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo* (2000), obra que revisita os escritos iniciais de Macedonio, observando a genealogia do célebre autor vanguardista. Tem participação ainda no *Diccionario* elaborado por Piglia⁴⁸ e na compilação intitulada *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández* (2001), fruto de um encontro realizado na Universidad del Mar del Plata em 1997, no qual alguns dos estudiosos tiveram espaço na academia para tratar do velho advogado do absurdo.

Carlos García, professor da Universidade de Hamburgo, publica *Correspondencia Macedonio – Borges, 1922-1939* (2003). Nele, o pesquisador

47 González foi professor de diversas faculdades na Argentina (como a UBA e a UNR), e desde 2005 – até o presente momento – é diretor da Biblioteca Nacional, durante esse período realizou diversas publicações das revistas literárias e culturais

48 Piglia elabora o *Diccionario* com um grupo de estudos intitulado “Colectivo 12”, ver nota inicial do referido dicionário.

reconstitui como o subtítulo informa – *Crónicas de una amistad* –, a relação vivida pelo advogado e o jovem escritor utilizando, como suporte para a reconstrução do ambiente, as cartas trocadas entre os dois amigos. No livro encontramos detalhes do cenário, bem como dos personagens que orbitavam naquele espaço; o professor expõe tanto aspectos da vida e das obras dos correspondentes, como o próprio García coloca a obra acaba por servir como uma “*cantera de datos*”.

Dentro de outra perspectiva, contudo aludindo ainda ao aspecto estético, visto que em Macedonio Fernández este aspecto e o filosófico situam-se em áreas limítrofes, outras investigações de cunho psicanalítico e filosófico surgiram nas últimas décadas. Muitas ainda encontram-se em estado de feitura⁴⁹ e outras já foram publicadas. Dentre elas, podemos citar o trabalho de Daniel Atalla, professor da Universidade de Bretagne-Sud (França), editor responsável por “*Impesador mucho*” (2007), uma coletânea de ensaios que reúne estudiosos de diversas perspectivas ao redor do texto macedoniano. Do mesmo autor, temos também *Macedonio Fernández, lector del Quijote* (2009) no qual desenvolve a visão de que o leitor, sobretudo o escritor, está chamado a reescritura do texto. Nela, trata de espriar a imagem contígua de uma leitura-escritura, apoiado nas visões filosóficas sobre o vanguardista maior.

Como Atalla, Samuel Monder, deslinda os caminhos entre a filosofia e a literatura, ao publicar *Ficciones Filosóficas* (2007). Nesta obra aborda os vínculos entre as duas áreas, e propõe pensar a filosofia de maneira diferente a partir das obras de Macedonio e de Borges. A linguagem e a representação são postas no centro da análise. Monder projeta em sua obra uma teoria da ficção que é uma teoria da linguagem, o estudioso trabalha no limites entre filosofia e literatura, usando ferramentas das duas áreas para aproximar-se do texto macedoniano.

Dentro de uma leitura psicanalítica, temos Julio Prieto, que publicou *Desencuadrados: vanguardias ex-centrías en el Río de la Plata* (2002), estudo que aponta Macedonio ora como centro, ora como margem em relação as vanguardas apoiado numa leitura psicanalítica da obra do advogado, em especial de suas obras narrativas e ensaísticas. Diego Vecchio,

49 Vide Muñoz (2013), em Macedonio Fernández, filósofo. El sujeto, la experiencia y el amor., Ediciones Corregidor, 2013.

escritor e ensaísta argentino, escreve *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo* (2003), onde trata das posições metafísicas macedonianas, associando-as a uma visão de egocida. O autor trabalha, por meio de sua formação, entre a psicologia e a filosofia, com vistas às obras macedonianas, em especial ao primeiro livro do advogado.

Pelo caminho aqui percorrido, que não mostra senão algumas das veredas da crítica argentina, podemos observar que o filtro inicial pelo qual passou a obra macedoniana foi diverso. Começando pelas leituras estilístico-filológica, passando pelo estruturalismo e a desconstrução até o encontro com a teoria da recepção, que veio a mudar o centro dentro da leitura da obra macedoniana, e que ainda encontra-se em movimento devido, ainda dada ao amplo estudo da obra macedoniana durante os anos 80, tanto a crítica literária como as áreas próximas, como a filosófica, por exemplo, faltam ascender aos múltiplos aspectos da produção macedoniana.

2.2 Em torno do livro (ainda?) não-escrito: reflexões sobre a escritura-leitura no Museo.

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir, que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención a mi obra y nombre. No será poco el trabajo. . (MNE, MF p.265)

A proposta feita no prólogo final do MNE nos demanda uma observação mais detida sobre alguns temas dentro da obra. Dois pontos tratam de destacar-se, a leitura e a escritura. Dentro destes, surgem as imagens do escritor e do leitor, além da própria obra, “espaço” mediador desde enlace, no qual o movimento de ambos os polos tomam forma. E assim que estes elementos-conceitos, apontados por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (1952), sob a forma do triângulo autor/público/obra é posto em destaque dentro do MNE, e nos orienta para o estudo da obra.

Tal qual Macedonio Fernández, George Steiner, em *Los libros que no he escrito* (2008), nos aponta como o livro não escrito pode marcar a trajetória de um escritor. No caso do argentino, o livro que tardou uma vida, marca e é

marcado pelo discorrer da vida, no fim é declarado “aberto” e em franco *devenir* de escritura. O livro dos livros não realizados de Steiner traz como matéria os esboços e fantasmas de livros inexistentes, mas que são reconduzidos a um jogo de sombras, pela forma de ensaios mostrando-nos uma viagem ao mundo do autor, deslindando os caminhos projetados e não realizados. Este mesmo caminho não pode ser reconstituído no caso macedoniano, pelo mesmo até agora, não temos notícia de mais um caderno de anotações, que nos sirva como um “diário de traçado” do MNE.

2.2.1 Notícias de uma escritura: a oficina do pensar-escrever, em cena os manuscritos.

“En tu mezcla milagrosa/De sabihondos y suicidas,/Yo aprendí filosofía... dados...timba... /Y la poesía cruel/De no pensar más en mí.”

“Cafetín de Buenos Aires”, Astor Piazzolla

Para Roland Barthes (2007,15-16), a literatura é uma revolução da linguagem, dado que ela é uma forma de sair do poder fascista dos signos linguísticos. É por meio da trapaça com a língua e da trapaça da língua que o sujeito se liberta da repetição conhecida e reconhecida da linguagem usual. Neste processo o escritor atua como o sujeito de uma prática, a da escritura, este

deve ter a teimosia de um espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição trivial com relação à pureza das doutrinas (...) teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. (BARTHES: 2007, 24)

O método do jogo proposto pelo pensador são a teimosia e o deslocamento. A literatura por ser um *jouer* (jogar) e um *déjouer* (frustar, baldar) assemelhar-se-ia ao teatro, por utilizar o fingimento e a encenação, estes terminam por ser meios nos quais o sujeito se processaria na escritura (Idem,p.87). São nas acepções francesas de *jouer*, que Barthes constrói a imagem e expõe o jogo com as e das palavras, *jouer les signes* significa ao mesmo tempo encenar (*jouer de rôle*), tocar os signos – para a música - e lançar os signos no jogo (ambos, *jouer les signes*).

Ainda dentro do pensamento barthesiano (Idem,16) temos que é por meio do “grafo complexo das pegadas da escritura” que a literatura constitui-se. Esse grafo, o texto, é resultado de um tecido de significantes. O processo de composição deste tecido sinaliza a dimensão constitutiva da criação, na qual é possível relacionar a *bio* e a *grafia*. Por meio dessa aproximação, podemos observar os influxos ocorridos “da vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida” (MAINGUENEAU:1995,46).

Além da região fronteira entre bio/grafia, temos no ato de escritura, antes no manuscrito e atualmente no teclado ou tela, um modo de relacionar-se com o exercício da literatura, é esta forma de relacionamento que caracteriza aquele “tecido” como pertencente, ou não, a um campo literário (Idem, p.23). Este, por seu turno, é um local paratópico⁵⁰ em que se constitui, por meio de implicações internas, tais como os ritos, as normas e as relações de força de instituição, a obra literária.

Macedonio Fernández foi um dedicado pensador-escritor, o fato é verificável não só pelo volume, mas como pela diversidade de escritos, por meio dos quais é possível observar o comprometimento com a sua produção. Ao contrário do pregado por Borges na constituição da figura do 'grande conversador', é notável a existência e a persistência do trabalho nas linhas traçadas. Assim, ainda lembrando o amigo herdado, que a voz de Macedonio tenha se “perdido” nos tempos daqueles que com ele tiveram, podemos resgatar, por meio da leitura, talvez não a voz, mas sim a letra – barroca, porque irregular e de difícil acesso – do advogado retirado.

Os manuscritos macedonianos realizados ora por ele, quando a visão ainda servia-lhe e não estava cansada da luz, ora por alguns ajudantes, passavam pelo contato entre a tinta e o papel. Os *copistas* que tomavam nota do ditado eram, pelo sabido, Consuelo Bosch e Adolfo de Obieta⁵¹; este, só num segundo momento, datilografava os textos, numa tentativa de organizar o arquivo que dominava parte da bagagem/herança paterna e também como mote para a volta ao escrito, na intenção de não deixar apagar-se, pela já gasta

50 Para uma leitura mais detalhada da discussão realiza por DM sobre campo literário e paratopia, ver “O contexto da obra literária”, no capítulo primeiro.

51 Vide cap. 1, no item concernente as etapas da vida do escritor. A vivência e convivência na Finca da família dos Bosch e durante as tentativas da retomada do teto único, projetadas e conseguidas, após muito procurar por um ambiente agradável ao pai, Adolfo consegue o local para instalar o patriarca.

saúde, a vida intelectual que, no decorrer dos anos, ficou cada vez mais restrita ao caseiro ambiente de Las Heras.

Para Maingueneau (1995), a enunciação literária é composta de quatro domínios solidários entre si – elaboração, redação, pré-difusão e publicação. Dessa forma, a escritura passaria de um domínio a outro a depender do espaço e tempo em que circularia. Dentro desta perspectiva, cada autor, pela forma de inserção dentro do campo literário, sinalizaria sua colocação dentro deste mesmo campo. É assim que cada momento histórico possui sua marca idiossincrática, o que, por seu turno, propiciariam o surgimento de diversas estéticas e movimentos.

O espaço no qual a vida literária circula e constitui-se é importante para a condição literária de uma sociedade. Para o cenário argentino, desde o início do século passado, o café atua como protagonista. As cafeterias e as confeitarias espalhadas pelo centro de Buenos Aires eram o espaço para reunião e organização dos grupos em tertúlia, servindo de “redações” das revistas e, ao mesmo tempo, como local de encontro da sociedade, que observavam o ambiente de ampla efervescência cultural⁵².

É também pelo café - espaço de civilidade das cidades modernas- que a escritura macedoniana perpassa. Este conforma uma das partes da ampla atmosfera de produção do autor, juntamente com os quartos habitados durante o seu périplo, incluída a sua estada em *Morón*, até a chegada à campesina *La Verde* e finalmente ao teto único tão desejado pelo filho.

O entorno da escrita macedoniana tem como cenário este dois espaços, o público e o privado, nos quais as dimensões da escritura propostas por Maingueneau são vivenciadas. O diálogo, dentro de ambos os *topos*, é de singular importância para a tessitura do texto macedoniano. Scalabrini Ortiz, um dos que frequentavam o ciclo do velho advogado, em *El hombre que esta solo y espera* (1931), relata como o diálogo faz parte do “decoro portenho da amizade” e que “dos amigos forman una tertúlia, un mundo completo y ficticio en el que el mundo ya no es valedero” (Idem,25). A conversa, em si, já

52 Ainda hoje podemos encontrar programas, sobretudo na televisão pública, que tratam de retomar o “encontro” do café como espaço para discussão de temas diversos. Um dos programas que segue esta linha, intitulado “Café com palavras” retoma - possivelmente - o cenário e a disposição dos personagens.

instaurava o processo de *fictio*, em termos de jogo, de construção do espaço simbólico que evocaria a imaginação inventora.

Dentro desta perspectiva, Camblong (2003) aponta a conexões existentes entre conversação, leitura e escritura⁵³. A estudiosa expõe estes processos como 'equivalentes', dado que “se escribe y se lee como se conversa. La conversación y sus sucedáneos leer/escribir no consisten en resultados, en productos terminados, sino en procesos” (Idem, 30). Diante desta colocação, podemos observar mais atentamente o processo de composição do MNE e de outros textos. Macedonio foi um contumaz leitor, apesar das dificuldades com a visão – não diagnosticados pela constante negativa a um médico – , realizava uma leitura a vela alta, dada a forte ftofobia tão cara aos olhos materiais do vanguardista, fato singularmente relatado pelo frequentadores de seu *topos* interno. Os interlocutores-seguidores eram poucos, mas, assíduos: os irmãos Dabove, o jovem Borges e Scalabrini Ortiz ocorriam a oficina, para conversa casual com o mestre encontrado.

Estes e outros companheiros também estavam presentes nos cafés, lugar das reuniões de espíritos afins, que durante a mesma década áurea foram sendo “agrupados” dentro do par Florida-Boedo. As idas aos encontros nos cafés portenhos, eram dentro da agenda macedoniana, num primeiro momento frequentes, e, com o passar do tempo, foram esparciando. Quando chegado o recolhimento em Pilar, realizava algumas poucas visitas à capital. O entorno da escrita macedoniana teve cenários vários: quartos de pensão, uma pequena casa no campo que abrigou o escritor e foi palco das visitas de sua confraria, o espaço de hóspedes da família Bosch (tanto na fazenda como na cidade) e, por fim, a casa filial no bairro de Palermo.

Embora o cenário seja diversificado, o processo de escritura era realizado no recolhimento. Os suportes da escritura macedoniana eram os cadernos, as cadernetas e algumas vezes folhas soltas, nos quais ora o pensador anotava impressões variadas sobre si mesmo, sobre a humanidade, a metafísica, ora dava continuidade aos romances, ensaios e crônicas. O

53 Camblong (2003), propõe relacionar o silêncio e a comunicação como os dois processos complementários dentro do paradoxo discursivo macedoniano. Dentro do tópico da conversação, apoiado no texto do autor, versa sobre a relação por ele resgatada entre leitura e conversa.

processo de composição envolvia fases diversas, os textos poderiam ser compostos e depois esquecidos durante algumas mudanças. Noutras vezes, o mesmo era retomado, sendo enriquecido com continuidades ou mesmo reescrito. O trabalho sobre o texto muitas vezes, e mais fortemente no MNE, é marcado por uma espécie de escritura infinita. O autor deteve-se sobre o escrito, tardando sua feitura, ao realizar inúmeras modificações sobre o tecido já existente.

O movimento de escritura macedoniana era permeado pelo pensamento⁵⁴. A ligação entre ambos era deveras profunda, na qual um serviria ao outro, e a primeira cedia invariavelmente ao segundo. Como exemplo, em PRV (p.14-15) e MNE o “narrador” aponta ao “leitor” sobre a 'suspensão' do texto, devido a necessidade de pensar para escrever. Neste processo, a escrita serve como apoio ao pensamento. Macedonio dedicou quase toda uma vida a formação de seus escritos. Bueno (2007) constrói um mapa de leitura - e, portanto, um mapa de escritura, partindo dos conceitos de autor/escritor e autor/época, que marca um “mapa cultural” traçado por Macedonio e por sua produção literária⁵⁵.

Ana Camblong (2006), após analisar a *performance* histórica, cultural e ideológica do autor aponta que o argentino contribuiu para a formação destas áreas e propõe, para esse aporte, o uso de duas imagens: os artefatos e as instalações. Dentro do processo criativo orientado pela tertúlia - ora entre dois amigos, ora entre um leitor e um livro – surgiria o escrito. A primeira imagem construída por Camblong, fala do texto (oral ou escrito) que lido torna-se um *artefato*, funcionando como um conjunto de “procedimientos, recursos, mecanismos discursivos y artísticos”, ainda sobre o arte-facto e o seu duplo significado escreve que

en primera instancia, su carácter de artificio, de constructo estético y ficcional, producto de la intervención; a la vez resuena la factura artesanal, el experimento arriesgado, pero también tributario de facturas antiquísimas del arte. (CAMBLONG: 2006,31)

54 Abós (2002,190) cita que “En Macedonio, la escritura y el pensamiento que la sustenta, al mismo tiempo que participan de la gratuidad propia del belarte, son una fuente de conocimiento y una fragua para enfrentar el vivir”

55 Ordenação semelhante fez Salvador, para maiores detalhes ver as fases propostas no capítulo 1.

A ideia da estudiosa expõe como Macedonio organiza imbricadamente sua concepção artística e filosófica à sua produção literária. A imagem de artefato⁵⁶ (*arte-factum*, feito pela arte, técnica) revela a complexa trama articulada da escritura do pensador que envolve a teoria-prática e a reflexão sobre o objeto literário. Na *belarte*, também chamada “*arte concienzial*” ou “*autorística*”⁵⁷ é destacada a “actitud lúcida y vigilante del creador frente a sus propias invenciones” (SALVADOR: 1986,18).

Por seu turno, a *instalação* seria algo decorrente da leitura, do artefato instalado e atuante durante e seguidamente ao desvendamento do texto. As instalações surgiram pela retomada, reelaboração e instalação do novo-velho artefato re combinado (CAMBLONG:2006,33). Estes “artefatos” podem estar no próprio texto macedoniano ou no de outros artistas⁵⁸, esta perspectiva retoma novamente a questão da produtividade “na oficina do pensar”, pois ainda que não publicasse, realizou uma intensa divulgação de sua obra, por meio das revistas e também pela letra/voz de seus coetâneos.

Esta dedicação ao pensamento, às invenções e experimentações podem ser notadas devido ao longo trabalho de seus organizadores, compiladores e prefaciadores para que a obra chegasse a público. O arquivo macedoniano “muestra una dedicación permanente, en el silencioso y despojado taller del pensar, al armado y montaje de trebejos textuales complejos, únicos y prototípicos, singulares y modélicos al mismo tiempo” (CAMBLONG: 2006, 32). Através deste “trabalho à vista”, decorrente não só da construção do artefato textual, mas também da concepção estética do autor, podemos notar que sua obra demonstra-se como arte, não como um “alucinación del real”. Macedonio trabalha manualmente por sobre a linguagem,

56 (Do latim *ars* e *factum*, feito pela arte, técnica). Significa, em suas acepções, a) Tudo o que é produzido pela arte ou técnica humanas. b) Distingue-se do que é natural, do que surge da natureza. Os artefactos já trazem a marca do homem; são, conseqüentemente, produtos culturais. Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais. Mário Ferreira dos Santos Editora Matese, 1963.

57 Como os próprios nomes sugerem, o escritor buscaria combater a tendência do romance realista que propunha a captura de uma realidade imediata e prática, além de também renegar a tradicional poesia gauchesca, representante do ‘nacional’ argentino, construído desde o período do romantismo.

58 Nesta leitura, é possível estabelecer as relações entre a produção macedoniana com as obras de outros escritores argentinos e de outras nacionalidades. Esse jogo de espelhos foi trabalhado pelo discípulo Borges em inúmeros contos.

estendo-a e tensionando-a, tecendo seus textos entre os limítrofes do estético e do filosófico.

Durante o processo de catalogação dos escritos, Adolfo de Obieta funcionou como um 'leitor primogênito' dos escritos paternos. No decorrer desta expedição pelo arquivo, encontrou diversos cadernos e folhas que serviram como uma espécie de acervo oculto que armazenou a produção do mestre vanguardista e que, após sua morte, teve iniciada a sua visitação paulatina por meio das publicações.

Dentre os curadores dessa obra, o nome maior é o filho, herdeiro natural, que junto a Ana Camblong e outras pessoas organizaram as incompletas Obras Completas, assim chamadas pelo próprio organizador. Nos tomos saídos, Obieta figura sempre como o organizador dos textos, excetuando aos livros publicados em vida – *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* e *Papeles de Recienvenido* e *Continuación de la nada* - cada volume apresenta-se como resultado da organização de uma ou mais cadernetas e de folhas soltas.

Desde o final dos anos 30, Obieta tenta retomar a unidade familiar que foi desfeita quando da morte materna, para isto entra em franca campanha com os anfitriões Bosch para que o hóspede volte a Buenos Aires e seja assistido pela família. Desde início da estadia de Macedonio na *La Verde*, os seus filhos realizavam visitas ao pai quando lhes compraziam⁵⁹. Nestas, Adolfo, sempre junto à senhora Consuelo, estimulava a produção do pensador. Esta, de acordo com as notas e o estudo preliminar feito por Camblong (1997) para a *Colección Archivos*, foi uma das responsáveis pelo manuscrito que originou a referida edição do romance. Quando do estabelecimento de Macedonio no apartamento da Las Heras, ou desde antes, quando da reaproximação dos amigos, é que Adolfo torna-se guardião dos “borrões” do escritor, sendo responsável por datilografar os manuscritos. Nos quais, possivelmente como em outros textos em letra cursiva, o autor propiciava o enriquecimento do texto através do trabalho de modificação.

59 Para mais detalhes ver Abós (2002).

2.2.1 O leitor, a leitura, o ato de ler.

Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Angelus Silesius): 'O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê'. (BARTHES: 1987, 19-20)

Sucedâneo (ou coetâneo) ao processo de escritura aparece à leitura. O ato de ler para Sartre (1993) no ensaio "o que é escrever?" aponta para perspectiva de *desnaturalização* da leitura, o autor busca superar a visão do senso comum através da postura do estranhamento diante do texto literário. Este entende a leitura como "uma estranha operação" multifacetada na qual ocorre "uma possessão; empresta-se o corpo aos mortos para que possam viver" e também onde ocorre "um contato com o além".

O pensador aponta também que o livro "não é objeto, tampouco um ato, nem sequer um pensamento." E por meio desta "operação", minimante dual⁶⁰, que envolve uma aproximação (leitor-texto/autor) e um distanciamento (leitor-mundo) que se concretiza a leitura. Entendendo, como Sartre, que "o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento e que (...) ele só dura enquanto esta leitura durar" (SARTRE: 1993,35), vislumbramos a leitura como processo de desvendamento do segredo 'guardado' no livro. A mesma pode promover uma (re)tomada de pré-noções (temas e formas 'tradicionais', que seguem a uma genealogia literária) ou como (re)formulação, em relação aos textos emergentes, tornando-os dissonantes ou não daqueles textos anteriores.

Diante desta perspectiva o *desvendamento* é o eixo central da leitura (Idem). Pois é através dele que folhas brancas borradas de manchas negras entram em movimento e promovem a construção de significados. São pelas palavras em movimento de leitura, espaços de interação leitor-texto, que a obra

60 Sartre ainda no mesmo livro, mas no ensaio subsequente defende que "um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo", nesse processo de criação o objeto criado escaparia ao criador, "não posso desvendar e produzir ao mesmo tempo" e "nenhuma outra atividade essa dialética (essencial-inessencial e objeto-sujeito) é tão manifesta como na arte de escrever" (p.34-35). Para Sartre, "na percepção, o objeto se dá como essencial e o sujeito como inessencial; este (o sujeito) procura a essencialidade na criação e a obtém, mas então é o objeto que se torna inessencial." (p.35)

se faz viva. Mas se é pelo espaço preenchido que se comunica, é também pelo espaço vazio que se demonstra.

A ausência é uma presença marcada. É pela voz do silêncio que se movimenta o livro. O livro sem o leitor é objeto silencioso. O livro em leitura é o leitor em silêncio. Ainda no passado, quando os monges realizavam a leitura coletiva, o silêncio se fazia necessário, assim como para o mergulho, é necessária à contenção do ar, para a leitura cessa-se diálogo. Diz-nos Sartre que “o objeto literário ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala” (Ibidem, p.37).

A leitura, como movimento de desvendamento, é responsável por determinadas ‘situações de leitura’ encenadas quando o leitor abre o livro e joga com os signos. Em “O leitor incomum”, Steiner (1996,26) esboça um pensamento sobre o modo de leitura atual, no qual o silêncio e, portanto, o espaço para reflexão sobre o texto e do texto encontra-se alterado. Para o crítico franco-americano é através do *tipo de leitura* que se pode classificar o tipo de leitor: aqueles que adotam a marginalia, que rabiscam, corrigem são os que, para o autor, “encontram no texto uma presença viva cuja contínua vitalidade, cujo intenso esplendor depende do envolvimento efetivo do leitor” (Idem).

Toda a ponderação sobre o ato da leitura nos leva a propor questionamentos sobre esta operação. Barthes, tal qual Steiner, sobre os leitores e a leitura revela sua posição em *O prazer do texto* (1987), apontando dois regimes de leitura: uma “apressada” e outra “aplicada”. Na primeira, concentrar-se-ia apenas na anedota, ignorando os jogos da linguagem e não haveria fascínio pela perda verbal. No segundo regime, o recomendado pelo semiólogo para os textos modernos, seria necessário uma leitura com aplicação e arrebatamento para que ocorresse o “folheamento das significâncias”. Assim, para a leitura do intitulado “texto limite”, é recomendável uma leitura atenta, total, já que a leitura parcial tornaria o texto “opaco”, pois

o que *ocorre à linguagem não ocorre ao discurso*: o que ocorre (no original *arrive*), o que ‘se vai’, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras: sermos leitores aristocráticos. (Barthes: 1987, 19-20) – grifos do autor.

Em *O rumor da língua* (1988) o pensador francês segue a linha de defesa da leitura/leitor. Ao dissertar sobre a leitura, expõe as características lógicas que regem tanto esta como a escritura, demonstrando a diferença entre ambas. Enquanto a “lógica da composição” leva a um “constrangimento” ou “canaliza” o leitor para uma “saída” ou “sentido”, leitura “dispersa” ou “dissemina”. E no movimento de leitura que “a lógica da razão entremeia-se (...) com a lógica do símbolo”. A leitura para o semiólogo passa a constituir-se como um jogo, conduzido por certas regras, oriundas “de uma lógica milenar da narrativa” na qual a pessoa “não é mais do que uma passagem” (BARTHES:1988,41-42). Assim, dentro desta visão, o movimento de leitura funcionaria entre o traçado e a liberdade, no qual o leitor/leitura por meio de uma postura articula os elementos do texto.

Todo texto, pois que oriundo de um contexto, está inserido ou se insere em várias tradições, dado que a sua tessitura demonstra ecos de uma sensibilidade (a do escritor) e de um momento de produção. Se o contexto de produção encaminha, por meio de seus complexos de controle⁶¹ e por outros aspectos constitutivos do texto, o anovelado tecido textual, também durante a leitura há influência no processo de recepção. Dentro desta perspectiva “todo ato de recepção, em linguagem, em arte e em música é um ato comparativo”, posto que seja importante observar que

A cognição é um reconhecimento, seja no sentido platônico de uma recordação de verdades anteriores, seja no sentido utilizado pela psicologia. Procuramos entender, “situar” o objeto que temos diante de nós – seja ele o texto, a pintura ou a sonata – dando-lhe contexto inteligível e informativo de experiências prévias a ele relacionadas. Procuramos intuitivamente, analogias e precedentes, traços familiares que relacionem a obra que é nova para nós. (STEINER:1996:151)

Uma obra apresenta assim marcas, deixadas pelo próprio autor ou mesmo por leitores anteriores (como, por exemplo, os editores, os críticos ou leitores primeiros – em caso de livros usados) o último leitor, aquele que lê o texto no presente da leitura, pode, ao encontrar estas marcas “desviar-se” ou “criar” novos caminhos, daquele “proposto” inicialmente, devido ao caráter dispersivo da leitura. Ricardo Piglia (2005) em *El Último Lector* busca “una

61 Vide Costa Lima (2001:24).

historia imaginada de los lectores”. Assim propõe-se a perguntas desta natureza: *“dónde (él) está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia”*.

Ao contrário dos anteriormente citados questionamentos de Sartre, Piglia, como Barthes, centra-se no leitor trazendo-o ao cerne da cena literária. Este aparece como personagem central no livro de Piglia que, analisado, leva diversos títulos, um dos quais é o do leitor “que lee mal, distorciona, percibe confusamente”, já que “en la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor”.

Por isto, Borges (1976,79), em “O Jardim de Caminhos que se bifurcam”, trata de construir a imagem do livro como labirinto de signos, na qual “cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina outras”. Toda leitura é assim um jogo de desvendamento e, como diz Piglia, “hay que saber leer entre líneas para encontrar el camino”(PIGLIA,2005,p.14-15), mas muitas vezes na escolha toma-se um atalho no qual o leitor se distancia ainda mais do percurso de “compreensão”(ou de “saída”) da obra.

Ainda que a possibilidade de reconstruir o cenário de leitura da obra macedoniana seja mínima, devido ao parco material que podemos aceder, podemos de certa maneira esboçar como se organizou pelo menos o núcleo dos leitores primeiros, e também, por meio dos escritos do autor, entender como Macedonio arquitetava o surgimento de um novo personagem, dentro do cenário literário, o leitor salteado.

Ainda que saibamos que reconstruir o contexto de recepção da obra macedoniana seja uma tarefa minimamente realizável, devido ao parco material a que temos acesso, bem como pelo esforço desta tarefa estar mais conectado ao que poderia haver ocorrido sobre o que de fato aconteceu, dado que nos é restrita a história da leitura privada. Ao sair da colocada relação entre ficção e história, podemos esboçar o como um pequeno núcleo de leitores, que intitulemos de leitores primeiros, recebeu os textos do advogado retirado.

Os personagens deste núcleo foram citados ao tratar da obra do não-publicador. Retomando a formação destas “confrarias”, podemos ver que Macedonio manteve contato com inúmeros “grupos de tertúlia”. O primeiro

deles, é de quando habitava a casa materna e era apenas um estudante de direito. Logo após a formatura, segue com o mesmo sendo agora em sua maioria, senhores já incorporados à sociedade. Após a morte de sua esposa e inicial reclusão, recomeça a manter contato com os integrantes do grupo da juventude, e ainda agrega amigos, alguns herdados dos membros do primeiro.

O segundo foi sendo constituído ao longo dos anos 20, e dele fariam parte principalmente aqueles presentes nas tertúlias de *Morón*, da *La Perla del Once* e da “Revista Oral”. Após este período de intensa vida cultural, o mestre vanguardista promove um desligamento dos encontros nos cafés. Inicia-se, pois, uma espécie de reclusão, devido ao distanciamento da cidade aos ares campestres. Contudo, segue comunicando-se por carta com os amigos mais próximos. Quando do retorno a Buenos Aires, outro grupo forma-se a sua volta, composto pelos nomes dos editores e colaboradores da revista “Papeles de Buenos Aires”, além daqueles que formariam a “generación del 40” na Argentina.

Dentro deste restrito “club de leitores” cabe ressaltar a importância da consideração dos “textos orais” de Macedonio, irrecuperáveis e limitados aos que de fato presenciaram o grande vanguardista. Só nas letras de Piglia⁶², bem como pela sua ópera, podemos “retomar” a voz do mestre. Contudo, muitos daqueles que com ele mantiveram contato, deixam sempre registrado - com muita ênfase - a figura oral de Macedonio⁶³, a do grande conversador, que utiliza também do silêncio para comunicar. O mais conhecido é Jorge Luis Borges, que, sem dúvida, contribuiu para a formação do mito de conversador, dado que coloca Macedonio como um escritor distraído, “según Borges, Macedonio no le daba el menor valor a la palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos [...] Mucho se perdió así, acaso irrevocablemente.”(ABÓS:2002,118).

A figura alimentada por Borges já toma forma desde os anos 20, quando do florescimento da amizade herdada e da apresentação de Macedonio nos círculos frequentados por Borges, então recém-chegado à

62 Como aponta Dalmoroni (2007) não só Piglia realiza uma transposição ficcional de Macedonio. Juan José Saer é um dos outros nomes que nos anos 80 retoma a figura do velho advogado.

63 No livro de García (1968) *Hablan de Macedonio*, muitos dos relatos ali encontrados contribuem para a ideia de Macedonio como conversador. Ver, p.ex. as entrevistas de Gabriel del Mazo, Federico Guillermo Pedrido e Leopoldo Marechal.

capital portenha. O episódio célebre da gestação desta visão é a da declaração de citação, pelo jovem Jorge Luis, da existência de um escritor Macedonio. O perfil estruturado por Borges é arrematado quando da preparação de uma antologia prefaciada pelo mesmo – quase uma década após o falecimento do advogado-, na qual expõe a sua visão do artista de Buenos Aires.

Se o jovem Borges sinaliza Macedonio como conversador, Adolfo de Obieta o coloca como observador e contemplador “más atento de toda forma de vida y de existência” (1999,96). Piglia (2004,18) elabora que o estilo de Macedonio era -antiteticamente- oral, dado sua “oratória privada, que supõe um circulo de interlocutores bem conhecidos, com que funcionam todos os subentendidos (...) prova de que a oralidade é, antes de mais nada, musical e tende a ilegibilidade.”

A música de câmara, bem ao estilo macedoniano, ordena a imagem de um pequeno grupo em sintonia sem a necessidade de um regente. A propósito desta imagem, temos a de filósofo socrático, que conduz pelo diálogo peripatético, ao conhecimento. O experimento da oralidade macedoniana não deixa de lado a sua faceta de escritor, que apresenta forte trabalho sobre o texto, por meio da rescrita e correção, produz textos, por vezes fragmentários, mas que apresenta “zonas elaboradas en un diseño preciso y minucioso” (ABÓS: 2002,118).

Por certo, a virtude de ordenação não estivesse presente no advogado retirado, e para a publicação de seus textos necessitasse da ajuda de amigos para “editar” seus escritos e tenha contado com a ajuda de Raúl Scalabrini Ortiz, Leopoldo Marechal e Francisco Luis Bernárdez em *No toda es la vigilia la de ojos abiertos* e de Evar Méndez e Alfonso Reyes em *Papeles de Recienvenido*. Para *Una novela que comienza* teve como organizador Luis Aleberto Sanches, e já na segunda edição de *Papeles* e na primeira de *Continuación de la nada* (publicadas juntas pelas Ediciones Corregidor) contou com o espanhol Ramón Gómez de la Serna, outro que também contribuiu para a publicação da letras macedonianas foi Natalicio González, com a edição póstuma dos *Poemas*.

Após confiar seus escritos a vários amigos próximos, durante mediados dos anos 30, quando já vivia retirado no campo, surge a pessoa de Adolfo de Obieta que se torna uma espécie de “leitor primogênito” dos textos

macedonianos. Ao realizar visitas regulares ao pai leva consigo os manuscritos que originariam parte do arquivo macedoniano. Obieta executa papel de decifrador⁶⁴, durante o processo de transcrição da letra de forma (datilografada) ao desvendar a letra do mestre. E também, quando oculto Macedonio, retém o trabalho de compilador da obra, posto que desde que o pai retornou ao teto único já não mais fazia esse trabalho, ficando a cargo de Obieta o manejo dos escritos.

Obieta foi herdeiro natural do arquivo macedoniano, numa carta, datada do mesmo ano da morte do escritor, expõe o desejo paterno sobre os escritos a ele confiados, durante os quinze anos de convivência, “debe tenerse presente la constante advertencia de Papá, por lo menos a mí, en el sentido de no publicar sino lo mejor, lo excelente, no vacilando en sacrificar lo menos feliz” (OBIETA:1999,127). Salvo algumas recomendações, o testamenteiro realizou a primeira edição do texto, tendo o autor liberado a “compaginación, corrección o composición de sus libros, distribuyendo el material existente, a menudo independiente y aun incoherente” (Idem,128). Contudo, durante o período de luto da família Obieta-Fernández pouco foi publicado, somente a edição dos Poemas saiu no ano seguinte.

O organizador primeiro aclara ainda no final da missiva que haverá tempo para publicar *tudo* – o que demonstra o interesse na divulgação – deixado pelo advogado retirado. Desta forma, até o considerado “débil artística o doctrinalmente, pues tratándose de él todo tiene valor documental, todo es testimonio de su personalidad” (Ibidem). Obieta, figura na coleção completa como organizador e notista, um espécie de filtro, contudo ainda destaca a figura de um editor que orientou os “borradores” por ele elaborados durante o levantamento das obras completas.

64 Este trabalho de decifrador foi posteriormente compartilhado com Ana Camblong, sobretudo para realização da edição crítica do MNE. Tomando os outros tomos da coleção, podemos notar que no volume II, há participação na organização das cartas recebidas e enviadas (ou retidas) é Alicia Borinsky.

2.2.2 O encontro da/na trama da leitura: o "silêncio" comunicante.

Texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura- o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (BARTHES:1988,82-83)

Obieta foi o principal responsável pela publicação das Obras Completas de seu pai, publicadas entre 1972 e 1995. Os tomos não seguiram ao público em sequência crescente, mas possivelmente pela ordem de organização dos mesmos⁶⁵. Para Pizarro (2009,75), o filho foi sendo “preparado lentamente – primero como crítico, después como amanuense y finalmente como agente literario – para ser un día el editor y heredero de su padre.” Quando da morte do testamenteiro de Macedonio, em 2002, algumas outras obras já haviam sido escritas sobre o mestre vanguardista, seguindo outras linhas que não só a literária, mas também a filosófica e a política.

Atualmente, o arquivo macedoniano está sobre responsabilidade de sua neta, Maite Obieta. No ano passado, a Biblioteca Nacional Argentina adquiriu uma parte do arquivo do autor que se encontra na divisão de “Colecciones y Archivos” da mesma instituição. Em entrevista a imprensa, a herdeira citou que mesmo depois de meio século de trabalho de Obieta, ainda existe uma parte da produção que não foi ainda organizada para posterior publicação.⁶⁶

Apenas temos uma edição crítica da obra do mestre vanguardista, o MNE publicado pela Unesco na *Colección Archivos*. As outras duas edições (1967 e 1975), anteriores àquela, foram publicadas pela versão ditada a Consuelo Bosch nos anos 30. Nesse período, Macedonio passou por uma etapa de intensa produção, proporcionalmente inversa a publicação, dado que estava afastado dos grupos da capital portenha e com poucos canais de

65 Segue a ordem de publicação proposta por Pizarro (2009), a saber, Tomo I: *Papeles Antiguos* (escritos 1892-1907) [1981]; Tomo II: *Epistolario* [1976]; Tomo III *Teorías* [1974]; Tomo IV *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada* [1989]; Tomo V *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* [1974]; Tomo VI *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)* [1975]; Tomo VII *Relato: cuentos, poemas y miscelánias* [1987]; Tomo VIII *No toda es la vigilia la delos ojos abiertos y otros escritos metafísicos* [1990]; Tomo IX *Todo y Nada* [1995] e Tomo X *Ensayos sobre Macedonio Fernández, por varios autores*[não publicado]

66 Vide a matéria e o vídeo veiculado no site da instituição: <http://www.bn.gov.ar/noticia/adquisicion-de-un-libro-de-borges-y-cuadernos-de-macedonio>

abertura. Abós aponta que a atitude de escritor manifestou-se de forma diferente em várias etapas de sua vida.

Entre 1921 y 1928, al mismo tiempo que ganaba lectores y admiradores entre los literatos jóvenes y que sus colaboraciones en revistas contribuían a la difusión de su nombre. (...) Cuando publicó sus primeros libros, en 1928 y 1929, no sólo apoyó la difusión de éstos mediante esfuerzos de promoción considerables, sino que fantaseó con la idea de llegar a un público vasto de lector. La realidad fue diluyendo esas expectativas: sus libros, si bien apreciados en círculos críticos, fueron, como resultara previsible que se sucediera, dada su originalidad y dificultades de lectura, ignorados por el público. (ABÓS: 2002,118)

Como vimos, depois da intensa vida literária nos anos 20, Macedonio deixou o trânsito pelos cafés e ruas e voltou-se ao campo. Por motivos vários, essa migração foi realizada. Um deles, foi o afastamento do grupo martinfierrista, devido a dissolução da revista e também do mal-estar causado pelas notas de Guillermo de Torre e do boato de plágio entre o “mestre” e o “discípulo”. Se do ponto de vista literário, o escritor não se apresentava a contento, podemos citar como um facilitador deste traslado a amizade dos Bosch e a companhia de Consuelo, além da predileção do advogado por recantos campestres⁶⁷. Na *La Verde*, o escritor e seus anfitriões realizavam suas tertúlias caseiras e das quais também participavam os filhos de Macedonio, que o visitavam com regularidade.

A recepção positiva da obra nos anos 60 e 70, em especial do romance MNE, teve um condicionante, possivelmente beneficiador para a obra, a mudança de paradigma enfrentada pelos estudos críticos franceses nos anos 60, que teve ampla e forte aceitação na crítica argentina. Foi no decorrer dos anos setenta que a crítica voltou-se, mais detidamente, para a obra do mestre vanguardista⁶⁸, fato propiciado não só pela saída das obras completas, posto que a maioria dos livros anteriormente editados já estivesse esgotados, mas pela já citada sequência de retomadas ora do personagem literário, ora do escritor.

González (1995:24) aponta que cada época teve o seu Macedonio preparado por uma leitura própria: os anos 50, com o preparado por Jorge Luis

67 Macedonio sempre manifestou seu apreço pelo campo, uma das primeiras casas dos Fernández-Obieta foi numa região mais afastada do centro da cidade. Também durante o processo da retomada paterna para o seio da família descomposta, foi uma dos pedidos do pai a Adolfo, que houvesse maior contato com a natureza (o rio, as matas). Para maiores detalhes ver Abós (2002) e Obieta (1999).

68 Ver o capítulo *Irrupción y Macedonio Fernández en la Teoría y la crítica de los años sesenta*, de Ana María Paruolo em *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2007)

Borges; o do apresentado anos 60 e 70 foram mediados por Germán García e Ricardo Piglia; e o dos 90 pelos autores citados em sua obra, muitos deles já referidos neste trabalho no tópico anterior, tais como Ana Camblong, Carlos García e Monica Bueno. Na visão do sociólogo, cada época apresenta uma visão distinta do escritor, pois o movimento de leitura de sua obra é diferenciado em cada evento único que é a interação do texto-leitor, ainda que este mantenha-se no comando, o procedimento realizado pelo leitor durante o processo de leitura, de certa forma, o conduz sempre a uma nova leitura.

Com a impossibilidade de recuperar a leitura do grande grupo, dado que a leitura privada, como aponta Sterne, a efetuada pela marginalia, no diálogo com escrito, é de difícil acesso e feitura, o que nos propomos aqui foi tratar das recepções críticas da obra, e por entre das traduções, que – em geral – sinalizam como positiva a recepção de uma obra. A primeira tradução da obra foi realizada para o francês em 1993, já a versão em inglês, em 2010, e a portuguesa, em 2011.

Desde os anos noventa do século passado até o presente momento, a obra macedoniana tem acessado as academias, seja pela vertente literária ou filosófica. O texto macedoniano está sendo tomado como centro para a pesquisa em diversas áreas do conhecimento. Dado acontecimento é decorrente do atual cenário crítico e da riqueza da produção macedoniana que propicia diversos espectros de leitura.

3. NAS TRAMAS DO MUSEO

“Una lectura de Macedonio Fernández no puede ser maniqueísta y en rigor – como ocurre en todas verdaderas lecturas - , leer a Macedonio equivale a reescribirlo. La riqueza de sus textos permitirá – y esto depende de su lector – muy distintas interpretaciones: muchas de ellas totalmente diferentes.”

MF, sus ideas políticas y estéticas, Jorge Issacson

Macedonio Fernández é autor de uma obra diversa, produziu artigos, ensaios, contos, crônicas e romances distribuídos em nove tomos resultantes da tarefa labiríntica de Adolfo de Obieta e outros estudiosos de sua produção – corresponsáveis pela ordenação da obra – como, por exemplo, Alicia Borinsky e Ana Camblong. As classificações impostas pelos mecanismos da indústria da publicação levaram a uma divisão do espectro da produção que se espria tanto na filosofia como na estética e na política.

Macedonerías, assim Obieta abre o último tomo das obras completas do advogado do absurdo. O conjunto das ideias soltas do autor dá forma ao nono volume de sua obra completa. O editor coloca neste tomo as “chispas de idea, humor, poesía, absurdo, teoría, vida”. Longo foi o traçado macedoniano e repleto de reflexões, observações e anotações, cada linha aponta silenciosamente para o fiar do complexo elucubratório. As “*macedonerías*” veem “fechar” as obras completas do velho vanguardista, elas demonstram as *chispas* de algo que não é “ni literatura, ni ciencia, ni filosofía, ni fantasía”, mas que cumpre caminho para a formação do pensamento e do labirinto textual macedoniano.

Neste torcer de palavras-pensamentos, encontramos um pensador-escritor fora de série. “Organizador”, se assim podemos citar, de um discurso excêntrico, posto que não pertencente a uma série específica de uma tradição literária. Dentro desta vasta produção, que ocupa o centro-margem de outras áreas do conhecimento, vamos nos limitar a contemplar os textos literários e alguns de ordem aproximativa ao literário, ou seja, os que tratam da produção crítico-reflexiva do escritor. Pois, ao entrar na tessitura macedoniana notamos a importância destes para a compreensão da produção do velho vanguardista, em especial no *Museo de la Novela de la Eterna*.

Nos textos literários, ou em seus aproximativos, observamos como o mesmo se utiliza do aspecto metalinguístico ou metaficcional para elaborar sua escritura. Assim, propomos-nos vislumbrar a maneira como o autor trabalha a linguagem, modelando-a em toda a sua plasticidade, para esculpir – verbalmente – um verdadeiro monumento a sua *Belarte*.

Do artista ao performer o argentino traçou uma trilha diversa, em sua maturidade, Macedonio denominava-se “artista de Buenos Aires”⁶⁹, nesta altura da vida literária o autor já havia elaborado o plano básico de muitas de suas obras, inclusive já havia publicado duas delas no país natal e, no Chile, havia saído *Una novela que comienza* (1941), antecipação do *Museo de la novela de la Eterna*⁷⁰. Além disto, já havia passado pelos resplendorosos anos da vanguarda, pelo cume da amizade borgeana e experimentava durante os anos 40 uma nova “*recienvenidez*” ao campo das revistas, como orientador e participante de uma tertúlia caseira, animada pelos amigos filiais, inicialmente em Belgrano e, depois, em Palermo.

Foi durante este período, na transição entre Pilar e Buenos Aires, que houve a realização da revista “Papeles de Buenos Aires”, na qual, a exemplo de outras similares vanguardistas, assinava-se por pseudônimo. O periódico foi lançado em setembro de 1943 e circulou até maio 1946, totalizando cinco números. Adolfo e Jorge Obieta figuram como editores. Além de Macedonio, outros escritores publicaram pela revista, tais como Ramón Gómez de la Serna, Witold Gombrowicz, Felisberto Hernández e Enrique Molina. Nela também apareciam ilustradores, alguns deles foram René Portocarrero e Luis Centurión⁷¹. Adolfo de Obieta, ao recordar o espaço da revista, descreve:

Aquí esta Macedonio, allí Jorge, allá Patricio y Carlos, aquí yo. Nos reímos de unos papeles que planeamos dejar volar por el aire de Buenos Aires. Somos – Macedonio aparte- un grupito numérica y representativamente insignificantes; nombres jamás aparecidos en letra de imprenta –empezando por mi hermano y yo. Tentados por descubrir yacimientos de la literatura y la metafísica en la oculteza discreta de la gran ciudad, tesoros tan más valiosos que los valiosos visibles a nuestro alrededor. (...) Pero no sólo nos atraía descubrir magias inéditas de la palabra o el dibujo, o consagramos al futuro

69 Ver nota destacada por Juan Carlos Foix em *Macedonio Fernández* (1974), na qual podemos observar a assinatura do escritor em letra cursiva seguida da referida alcunha.

70 Abós (2002,217) acredita que o livro foi um espaço temporário para os diversos textos narrativos que posteriormente seriam alocados em *Adriana Buenos Aires* e no *Museo de la Novela de la Eterna*.

71 Para maiores informações procurar Abós (2002), p.218.

imaginario, sino *traer al clima mental de Buenos Aires textos de escritores antiguos o contemporáneos como contribución a un espacio intemporal.*” (Obieta: 1999,115)

O “escritório” da revista funcionava no quarto de Macedonio na rua Virrey del Piño, em Belgrano, um bairro mais distante do centro, na casa cedida pela família Bosch quando o hóspede querido vinha tratar de assuntos de seu interesse na capital. Nesse período, o patriarca dos Fernández ainda não estava certo de seu retorno à capital e muito menos do convívio diário com o filho-amigo. Assim, durante os anos de vida da revista, os editores encontravam com este colaborador nesse “dormitório-escritorio-reflectorio-locutorio-habitatorio-pensatorio-descansatorio” que estava “lejos del mundanal ruido y cerca del centro del ser o el silencio” (Idem, 121). Nesse periódico o velho advogado, quando não assinava os textos, (o que muito aconteceu) colocava-se como “*pensador de Buenos Aires*”, “*pensador poco*” ou “*pensador corto*”.

Como colaborador mais entusiasmado, deixa aflorar sua singular humorística, que condizia com uma das suas assinaturas e também uma das sessões da revista, o “Bobo de Buenos Aires”. Este personagem nos remete à Idade Média, como aquele que falava através do humor a verdade. O bobo macedoniano utiliza-se ora de candura, para, ao caminhar por Buenos Aires, “clasificar (o clarificar) la Realidad, o por lo menos de ordenar ciertas categorías”(OC: IV,215), ora de forte humor para ironizar com a realidade, demonstrado o cotidiano daquela cidade moderna.

O bobo repara na “estranheza” do mundo, disfarçada de normalidade. Ele é o ser que observa e questiona, chamando atenção à realidade já dada. Expõe uma observação “correta” num momento impróprio, as situações óbvias são reparadas e comunicadas, tendo como motivação o “amor al semejante” já que o Bobo é “adepto a la Religión de Idolatría al Prójimo”. Dessa forma, os avisos “Señor, vea que se le moja el paraguas” num dia de chuva, ou “Señor, se le está quemando el tabaco en la punta del cigarrillo y echándose mucho humo en la cara”, a um fumante de rua, podem soar como ironia – situação típica da inadequação moderna – dado que com esta atitude desarma, com candura, a trama cotidiana que envolve os entes, os objetos e os utensílios da cidade.

O papel de bobo é, por sua vez, paralelo ao do recém-chegado. O “continuador do nada”, que ao classificar a realidade a partir do nada, oferece uma investigação sobre os objetos, frases, pessoas e coisas nas quais o “funcionar o existir precede uma expectativa incrédula ou uma incredulidad expectante”. Exemplo destes teríamos “objetos irrompibles, lapiceras automáticas, encendedores a nafta, sacamanchas, paracaídas, seguros de revólveres, ascensores, tónicos para calvicie...” (OC IV, 114), chamados “aque-no” ou “aquenó”. Macedonio elabora um humor absurdo como artefato destruidor da lógica e como reflexo de uma realidade absurda. As epístolas assinadas pelo Bobo além de publicadas em “Papeles de Buenos Aires” receberam espaço na segunda edição ampliada de *Papeles de Recienvenido*, de 1944, saída pela Losada, agregada de *Continuación de la Nada*, que teve seu volume praticamente triplicado.⁷²

Se numa leitura de si mesmo, o escritor se autointitula “artista de Buenos Aires”, Ana Camblong (2006) relaciona-o como um conversador *performer*. Na leitura do outro, MF ganha – algo contraditório à estética da belarte – notas de pluralidades expressivas, sendo assim uma das características do *performer* é a realização de “uma façanha (uma *performance*) vocal, gestual ou instrumental por oposição à interpretação e a representação mimética do papel do ator”; contudo, deste difere por realizar “uma encenação do seu próprio eu.”(PAVIS: 2008).

Leituras opostas? Complementares. Na visão cambloguiana, o artista de Buenos Aires realiza por meio de texto oral um discurso caleidoscópico multitemático, no qual envolve e projeta uma figura singular no imaginário do interlocutor/ouvinte. Nos textos escritos, legado reconhecido recentemente – levando em consideração a tradição oral atribuída ao pensador –, ocorre o mesmo: uma série de artefatos e instalações expõe-se e reverberaram durante a leitura. A primeira demonstra os caminhos da produção artesanal do texto literário e a segunda pressupõe a interação do observador (leitor) para o acontecimento da arte, o espectador no cenário, manipulando o texto/a obra.

72 A edição consultada de PRV – de 2007 pela Corregidor – mostra o texto como sendo o da primeira edição do texto em sua 3ª reimpressão. No decorrer do tomo, como em outros da OC, o editor figura nas notas de rodapé, ora fazendo *links* entre fragmentos de textos, ora sinalizando a existência de versões anteriores ou mesmo aclarando alguma informação da época.

Foram nas diversas galerias de Buenos Aires que a *performance* macedoniana foi realizada, inicialmente nas tertúlias caseiras e depois nos cafés, cenário artístico por excelência do período. Foram nas galerias, espaços limiares entre a comunicação e a separação, o local eleito para as apresentações. Macedonio ainda que tivesse a sua ausência marcada nestas “exposições”, era presente nas atividades dos grupos literários que recebiam o eco do artista, por meio de alusões e retomadas ao humor e à inteligência singular do advogado do absurdo. Dessas “apresentações” muitas vezes feitas por Borges, mostra-se a figura irrecuperável do conversador que, usando do silêncio e das palavras, expunha sua leitura do mundo, do homem e da literatura. Nos finais dos encontros realizava o seu “brindis en el cual su ingenio sorprendente aunaba la profundidad filosófica o con el chisporroteo humorístico.”(SALVADOR: 1986,17)

Ao contrário do propagado pelo herdeiro do clã Borges, o arquivo macedoniano expõe a riqueza do escritor. O editor entusiasta de Macedonio, Adolfo, em seu labor exploratório, conseguiu desvendar inúmeros dos manuscritos do autor, fazendo-os públicos. Assim, o artista de Buenos Aires, além das “mostras coletivas” nas tertúlias dos anos 20 é também responsável por uma mostra individual tanto nas galerias do *Museo*, como nas de outros textos, veiculados em periódicos ou livros.

Com o retorno a Buenos Aires, ainda que em ciclo restrito de convívio, Macedonio transita como nome conhecido de uma geração próxima e demonstra alguma familiaridade com o espaço literário de sua cidade. As notícias circulantes da volta do artista são anunciadas pela retomada paulatina na colaboração com alguns periódicos locais, até a concepção e execução de *Papeles de Buenos Aires*. Ainda que o humor presente em *Papeles de Recienvenido* seja muito ligado a uma visão dos anos de sua publicação, o humor trabalhado nos anos 40 exposto naquela revista foi exercitado pela figura do Bobo. Ele colocava-o também a serviço de uma leitura crítica da modernidade e de suas consequências no cotidiano dos indivíduos, tão apressados em não “perder” tempo com as observações do “palhaço”.

3.1 A experimentação da textualidade

A dobra da palavra, representada pela *mimeses*, é o eixo de uma reflexão sobre o ficcional e a textualidade literária. O trabalho linguajero do escritor é o de um verdadeiro artesão, que após imergir na linguagem dela emerge – como capturador (ou capturado?) – de uma rede de palavras trançadas que nomeamos “texto”. Cada elemento ali disposto funciona de maneira singular, que recupera e ao mesmo tempo cria uma nova imagem/significação, numa cadeia de formação potencialmente infinita.

“Desde que a palavra encontrou uma situação social em que pôde desenvolver a ambiguidade sob a forma de atualização do contraditório, deixou de aparecer como palavra una e se mostrou biface, palavra em dobra. *A dobra da palavra significa sua força de engano*, sua capacidade de conduzir para esse ou aquele rumo.” (COSTA LIMA: 2003, p.43)

O jogo com/da linguagem é mais evidente no tramado do texto literário, este é trabalhado pelo escritor para que possa carregar o texto de “significados”⁷³ atualizados e atualizáveis durante o movimento da leitura. Daí que o discurso mimético é distinto do não-mimético, pela variação possível desta atribuição de sentido, que apresenta um segmento que é ao mesmo tempo permanente – possibilitando a leitura, o reconhecimento – e uma parte mutável – que atualiza a leitura em dado contexto⁷⁴.

Macedonio procura, no manejo linguajero, na leitura de Monder (2007), utilizar-se da linguagem da filosofia, o estranhamento. De acordo com o estudioso, o advogado retirado vale-se desta, principalmente em NTV, ao defrontar-se com os conceitos usados para tratar da realidade. Camblong (2003, p.32) descreve que a atitude desconfiada do escritor-pensador sobre a racionalidade universal “desplaza el discurso filosófico hacia la desacreditada retórica y la literatura”.

Ao observarmos o MNE podemos notar espectros da (des)continuidade desta linguagem filosófica em sua produção ficcional. As visões sobre a sua

73 Erza Pound, em o ABC da Literatura (2007) coloca que a “literatura é a linguagem carregada de significado”, e que a “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.

74 “O discurso mimético distinguir-se-á do não mimético por esta variabilidade necessária. Caberá posteriormente articular o todo da mimesis – a permanência do, entretanto mutável - com sua exploração pela dobra da palavra.” (Costa Lima: 2003,45)

estética foram elaboradas mais fortemente, no referido romance e num ensaio de 1940, além de aparecerem em inúmeras cartas aos amigos próximos. Estas últimas se mostram, como uma “extensão” dos pontos desenvolvidos nos textos publicados em *Teorías* (OC III, 1974), nelas encontramos suas proposições em relação às artes, e, em especial, a seu posicionamento estético-literário.

As duas obras citadas, aparentemente desconexas, formariam corpo numa leitura inseguida. De un amor – o personagem-narrador-autor – está presente no *Museo de la Novela de la Eterna* e também em NTV. Macedonio não conecta os pontos da reta, mas sabemos que a reta é uma sequência – descontínua – de pontos, intercalados pelo nada (tão caro ao nosso escritor e matéria de seu trabalho). Camblong (2003) trata o discurso macedoniano como paradoxal, que existe e resiste nesta zona umbralina de estar e não estar, ser e não ser:

“Las fronteras perturbadoras y cambiantes entre 'realidad' y 'ficción', entre historia y literatura, entre vigilia y sueño, entre literatura fantástica y metafísica, entre experiencia y poesía, entre práctica y teoría, entre percepciones y visión mítica, entre imágenes y pensamiento, entre lenguaje y imaginación, conforman complejos entrecruzamientos, confusas expoliciones que contribuyen a disipar los límites hasta abolirlos. (...) Lo real retrocede, *las maquinaciones de los artefactos se apropian de estos insumos, los meten en discurso y fabrican ingentes universos irreales*. La irrealidad existe, la ficción se instala: inapelables.” (CAMBLONG: 2006,39)

A textualidade macedoniana manifesta-se de acordo com a visão de sua estética, a *belarte*. Essa teoria foi desenvolvida pelo argentino para exercitar a “*Todoposibilidad*”, como resultado da busca a uma alternativa de significações aos elementos já instituídos de uma arte culinária. Aquela procura excluir a sensorialidade tão desenvolvida nesta, dado que “no copia mentes, ni cosas” e “nace de emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación”, em contrapartida da arte culinária que usa de “técnicas directas”⁷⁵ e de assuntos artísticos para realizar-se (OC III, p.236). Macedonio opõe-se ao modelo por meio de “sus búsquedas e indecisiones frente a ciertas técnicas expresivas, vigentes aún en ese momento, que mantenían las fórmulas del realismo finisecular, del esteticismo derivado de la corriente modernista y otras modalidades locales” (SALVADOR:2003, p.33)

75 Na visão macedoniana as técnicas diretas seriam a cópia e a representação.

A “*Arte conciente*” ou “*Belarte concienzial*”, como o próprio nome suscita, pressupõe um criador consciente de sua produção. Neste posicionamento, o autor deve utilizar uma técnica para executar a sua atividade criadora, por isso também leva – sinteticamente – o nome de “*Autorística*”. Assim, na visão do pensador argentino, “fuera de la técnica no hay arte”. A belarte, dado seu posicionamento anti-realista, apoia-se de “técnicas indirectas de suscitación de estados psicológicos” e “los asuntos son extraartísticos y no tienen calidad de arte”, além de deverem “ser meros pretextos para hacer operar la técnica” (OC III, p.237). A “*Autorística*” procura estabelecer uma produção artística desligada de uma reprodução de elementos exteriores baseada em percepções sensoriais.

A contraposição ao realismo é manifestada numa atitude que rechaça o mimetismo, lido dentro deste contexto histórico como *imitatio*, e a verossimilhança, exposta com o nome de “congruência”. A doutrina estética macedoniana é pensada para as artes em geral; o pensador reflete sobre as inúmeras outras artes⁷⁶, tais como a pintura e a música, apesar de, no decorrer do ensaio que centraliza a discussão sobre a sua estética, indicar predileção para realização da belarte, da música e da prosa literária. A “*Belarte*” é *caracterizada*, num dos ensaios teóricos do escritor, como sendo: 1) aquela que é mais consciente de sua técnica; 2) mais pura –, ou seja, que não se mistura as outras artes, como por exemplo, o teatro dramático; 3) a que mais utiliza a técnica indireta (evita a cópia), centrando-se no procedimento; 4) a que possui o mínimo de assunto e 5) que faz mínimo de referência aos sentidos, como a escritura⁷⁷.

Os dois textos “Para una teoría del arte” e “Teoría de la novela”⁷⁸ (OC III, p. 230-258) são de suma importância para delinear o “desprogramado”

76 Para mais detalhes do posicionamento do advogado retirado, consultar Salvador (2003), capítulos II e III, nos quais estudiosa discorre sobre a organização das artes como mais ou menos próximas a visão macedoniana.

77 Vide “Para una teoría del arte”, em *Teorías* (OC III). Neste tomo foram reunidos os textos de tom ensaísticos desenvolvidos pelo pensador argentino durante sua trajetória posterior ao que seu editor chama de proto-história. Os escritos atribuídos a esta primeira fase foram alocados no primeiro tomo das OC, “*Papeles Antiguos*”.

78 O mesmo ensaio foi publicado primeiramente como “Doctrina Estética de la Novela”, em *Revista de las Indias* (Bogotá, Colombia, 2ª época, vol.1, n.19, julho 1940, p.412-417) e logo na edição de *Teorías* (OC III), aparece incorporado.

programa” macedoniano⁷⁹, encontramos duas etapas na visão estética do pensador: na primeira, temos como orientador o texto escrito próximo a 1927, quando da efervescência da relação entre o velho advogado e o jovem grupo vanguardista. Neste, encontramos a belarte literária organizada em três subgêneros, a Poemática, a Humorística e a Novelística⁸⁰. Numa segunda fase, quase vinte anos depois, os subgêneros foram reduzidos com a saída da Poemática, ficaram apenas os outros dois, tão bem executados pelo autor durante a década de quarenta, através das publicações efetuadas neste momento. A saída da “Poemática” é explicada ainda no primeiro texto no qual o pensador coloca que “la única Literatura o Prosa artíftisca es la que tiende no al realismo sino a irrealizar al Hombre o al Cosmos.” (OC III, p.249)

Em “Para una teoria de la novela”, texto lido em conferências em finais dos anos 20 e publicado na década anterior ao seu ocultamento, vemos o desenvolvimento da ideia inicial da belarte. Contudo, o pensador foca a discussão nas linhas estruturadoras do romance. Neste texto, dirige-se aos *leitores* daquela forma, após uma breve introdução, explora algumas ideias do texto de 1927, no qual trata da belarte e de sua técnica de suscitação de emoções, elencando suas características. No entanto, anuncia apenas dois sub-gêneros para a “belarte prosa”: o humorístico e o sério. Noutro momento da conferência, coloca que não haveria existido novela até o momento – que fosse compatível com a belarte – , mas apenas “meras alusiones sin técnica a temas que agradaban y que con sólo nombrarlos – esto es lo único que hacian – desataban toda vuestra imaginación”. (Idem, p.255)

Logo em seguida, o autor coloca *Dom Quixote* como “una misma obra máxima de arte no consciente” na qual “se inauguró la prosa técnica o consciente”. (OC III, p.257). O autor conclui o texto esboçando uma definição: “una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga el lector distraído para que se opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre del ser, el mareo de su

79 Vecchio (2003) chama assim o programa estético do autor, que, como sabemos, não se apresentou tão fechado e organizado, dado as características pessoais do seu idealizador.

80 Os três subgêneros usariam respectivamente das seguintes técnicas a “metáfora”, que romperia com o “eu” do leitor ao colocar em relação elementos desconexos; o “chiste”, elemento responsável por romper usando de absurdos a lógica intelectual; e, por último o “mise em abysme” que promoveria uma comoção da consciência existencial do leitor. (Ver VECCHIO: 2003,76 e FERNÁNDEZ: OC III)

yo.” (OC III, p.258). Com esta reflexão, Macedonio procura opor duas “novelas”, a usualmente trabalhada, o romance de assunto e a de personagens, e a sua “hipotética” nova forma. O pensador dá ênfase a este último elemento, caracterizando-o como viabilizador de uma única forma possível para realização de sua produção romanesca.

Um dos pontos relevantes nesses ensaios, e em cartas dirigidas, durante as décadas de 30 e 40, aos seus fieis amigos, tais como Ramón Gomez de la Serna e Pedro Juan Vignale, é a sua visão sobre veia literária de sua estética. Numa das cartas dirigidas àquele, o pensador reflete sobre a problemática da linguagem dentro da belarte.

“La *Belarte-Palavras* o *Prosa* procura la obtención de estado de animo emocional, es decir, ni activos ni representativos, con el instrumento mas noble de todos: la *palabra escrita*, ese *garabato insulso y uniforme que contiene*, por lo mismo, ninguna impureza de sensorialidad, que es lo impuro en arte. O sea, la ley estética, cumplida sólo con la palabra escrita, de que el instrumento o medio de un arte no debe tener intrínsecamente, en sí mismo, ningún agrado (lo que no pasa con los colores de la pintura, ni los voluptuosos acordes de la música). Esta es la finalidad del arte, porque el arte es emoción, estado animo y jamás sensación. (OC II, p.129)

É a manipulação da língua/linguagem pelo escritor que permitirá o “garabato insulso y uniforme” suscitar a emoção artística, tal qual como ocorre no processo de composição das cores ou na colocação dos acordes. Dado que através deste mesmo meio – a palavra – podem-se alcançar diversas nuances, como as de representação, informação e expressão.⁸¹ O velho vanguardista, ao tratar deste tema, toca num ponto central dentro da relação das palavras com a realidade. Costa Lima (2003), teórico destacado na teoria literária, aponta que a sociedade “respira e transpira representações” e dentro desse complexo a linguagem verbal estaria inserida, sendo por meio da conexão desta com a linguagem da representação que os significados seriam construídos⁸².

81 O posicionamento de Macedonio pode ser observado no ensaio “Para una Teoría del Arte”, no qual expõe a existência de duas *Autorísticas*, a “típica” (“Belarte pura”) e a “del Saber” (“Ciencia”). Nesta separação expõe os modos de realização da linguagem com relação a emoção. Para mais detalhes consultar SALVADOR (2003), no capítulo sobre “El Espacio literario”.

82 Costa Lima apresenta um estudo aprofundado sobre o conceito do *mimesis*. Principalmente após os anos 60 passa a trabalhar com este tema, passando pela reflexão teórica de Wolfgang Iser. Baseamos-nos para esta investigação, sobretudo na última fase do

Ainda voltando à questão da linguagem verbal, esta se dividiria, sobre o ponto de vista do crítico, em linguagem pragmática e poética. Haveria, assim, grosso modo, uma função pragmática e outra estética, e esta, por oposição àquela, traçaria suas características. A primeira seria dirigida especialmente à comunicação, com a qual haveria uma “atuação direta sobre a realidade”, e no entanto a função e a linguagem poética estabelece uma “forma *sui generis* de comunicação” por meio de uma “relação indireta” (Idem, p.93).⁸³

O plano novelístico do velho vanguardista é arquitetado sob as bases de sua concepção filosófica e um influencia ao outro. Assim, o diálogo macedoniano com a tradição filosófica pode ser retomado por meio de uma leitura mais detida de sua produção literária⁸⁴. Vecchio (2003, p.71-74) demonstra, no tocante à produção romanesca, a ruptura com a visão kantiana relativa ao “juízo estético”, no qual não há possibilidade de existência de doutrinas ou teorias sobre a arte, sendo excluída a reflexão sobre arte. No entanto, para Macedonio, não existe arte sem teoria, ou seja, não se pode fazer arte sem pensá-la.

O outro “desligamento” exposto pelo psicólogo argentino é com a tradição aristotélica. Se o antigo pensador aponta em sua poética a existência de gêneros e temas nobres e baixos, Macedonio, em contrapartida, coloca que não há tema essencialmente artístico, esse serviria para desenvolver a técnica. Em decorrência destas visões, Vecchio (2003) aponta como possivelmente surgiu a predileção pelo romance como forma única de execução da belarte prosa, dado que a forma aceita os mais diversos temas. Assim o romance desponta como a grande forma para a realização de sua estética.

A *belarte prosa* seria a responsável por produzir um estado de consciência particular no leitor, no qual este seria desacomodado do seu “eu”,

pensamento costalimenho, para maiores informações sobre o percurso teórico de crítico, consultar *Mimesis como desafio ao pensamento* (2000).

83 Sob este ponto de vista, a visão de Costa Lima (2003) e Macedonio (Teorias, OC III) coadunam, dado que a forma de estabelecer contato com o real ocorre de forma indireta. Mais a frente discutiremos, baseados na teoria de Costa Lima, qual é a *mimesis* utilizada e teorizada pelo escritor argentino, posto que apesar de romper com a perspectiva de “*imitatio*”, propõe, na visão de Costa Lima, a utilização de uma *mimesis* de produção.

84 Monder (2007) sinaliza as relações entre a doutrina filosófica e o projeto estético do escritor em “MF y el lenguaje de la filosofía”. Para uma visão mais aprofundada do tema, consultar *Ficciones Filosóficas* (2007), do mesmo autor, no qual se encontra um capítulo analisando as implicações da visão filosófica na produção do argentino, em especial na sua obra inaugural, NTV.

de sua identidade pessoal. De acordo com a proposta do argentino, a “arte se propondría lo mismo que la metafísica; sería una forma diversa de provocar el estado místico que es enucleación de la noción de ser, de la identidad personal y de la continuación histórico personal” (OC IX, p.141). A teoria da literatura do advogado retirado é centrada na leitura, e por isto coloca suas bases na experiência do leitor, posto que no movimento da leitura, ao se deparar com a *dudarte* é que este desconfiaria da sua existência real.

Considerado por Prieto (2002) como um vanguardista ex-cêntrico, Macedonio Fernández possui uma escritura limítrofe, na qual realiza

“(...) una crítica radical no solo de los presupuestos formales - de la estructura interna - de la narración realista o ‘burguesa’ (convenciones narrativas como la coherencia lineal de la trama o la verosimilitud psicológica del personaje), como en otros ejemplos contemporáneos de la narrativa vanguardista (...) sino también y a diferencia de éstos, de los mecanismos de circulación pública – de las estructuras externas – (...) una crítica, en otras palabras, de las técnicas contemporáneas de encuadernación del discurso (...)” (PIETRO: 2002,27.)

Como alternando entre centro e margem – dado a sua mobilidade de trânsito entre ambos locais –, Macedonio marca, na sua escritura, a diferença ou distância em relação ao núcleo martinfierrista. Dado que criada e instaurada a “nova sensibilidade”, o novo tão apregoadado pelo grupo de jovens é institucionalizado. Desta forma, o que antes era ligado a projetos experimentais torna-se modelar, o movimento de margem-centro é completado. Neste cenário, o advogado retirado, por seu turno, segue com sua identidade solitária, estimando seu processo de negação com seus duplos intercambiantes. É por meio destes duplos que o projeto romanesco de Macedonio é anovelado: as “novelas gemelas”, *Adriana Buenos Aires* (1974) e *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) surgem como exemplo de duas visões estéticas distintas, concebidas pelo mesmo escritor.

3.2 Do fio à(s) trama(s) da obra: o ensaio do romance ou o romance em ensaio

O modelar da escultura/estrutura do MNE leva toda uma vida como projeto. Na voz do narrador só vem a ser realizado “antes da impossibilidade de leitura de tudo”. Humores a parte, o romance só recebe público quase vinte anos após o ocultamento do seu escritor. A vida do artista de Buenos Aires é transpassada por inúmeros fatos, de ordem pessoal, histórica e literárias, que conduzem a linha de sua escrita a caminhos ora de distanciamento, ora de aproximação com o circuito literário.

Inegavelmente a obra macedoniana, tão rica em facetas pode, ainda hoje, ser dada como oculta, mas não desconhecida. O nome, sem sobrenome, Macedonio, já é tratado como destaque dos anos vanguardistas e pós-vanguardistas. E seus escritos já alcançaram um status, talvez almejado, pelo pensador-escritor. Nomear uma das obras como mais importante é sair do contexto, barrocamente macedoniano, de todo e parte. Como bem cita Camblong (2003), os discursos paradoxais do autor formam um *continuum*. É quase impossível (palavra comum na fala do advogado retirado) recorrer a uma obra sem passar por outras.

O pensamento intricado, relator de uma escritura não menos complexa, tanto graficamente, quanto conceitualmente, é delineada em cadernos de anotações, rascunhos, deslocados segundo a trajetória de seu portador, pelas inúmeras “estâncias” habitadas pelo velho vanguardista desde o lar desfeito. Essas anotações revelam o processo criador em movimento, seja por meio da escritura, ou da reescritura, num *devir* contínuo que acarreta uma ordenação sempre reordenável, dada a característica de retorno ao turno inicial. O ensaio de uma obra, notável não só no esboço, mas também no texto, dito, “final”, no qual há impossibilidade de modificações por parte do escritor, aparece e se instala, a figura do leitor. Do leitor como escritor, de margem ou não, esse afiança o ensaio do texto. No MNE, romance que arremata a obra inconclusa do pensador argentino, temos uma “nova-velha” forma de escrever, a leitura.

O visto de entrada de Macedonio Fernández no mundo literário aconteceu quando no ano anterior à publicação de PRV (1929), esta “confraria” já havia recebido o pensador como grande nome, precursor do ideário

vanguardista de renovação alabado pelo grupo martinfierrista. Apesar do acolhimento deste, o advogado retirado sente-se ainda aprendiz, e atencioso a sua “nova profissão” busca construir uma boa noção de sua matéria, a linguagem, entendendo que esta deve ser manipulada por meio de uma maneira singular, a técnica. Como iniciante no campo artístico, o argentino procura desenvolver um *modus* distinto do então circulante naquela corporação, daí que, ainda na condição de “aprendiz”, esboça um modelo diferenciado de obra.

O processo idealizado pelo “recém-chegado” toma forma na construção de um legado expressivo de outra técnica, a Belarte. De aprendiz a mestre chega o escritor de NTV. Apesar de alguns pares receberem não positivamente a obra, Macedonio alcança rapidamente um lugar de destaque na sociedade literária, tanto pela sua produção – imaterial – de cunho oral, como escrita, de ordem material. É assim que o mestre encontrado dos anos 20 vem a ser, durante os anos 40, recuperado, e toma posição de destaque ainda no final do século passado.

O *devoir* de feitura do legado é múltiplo, embora tenha se dedicado durante a última década de vida, mais detidamente, ao desenvolvimento da Belarte prosa, em seus dois ramos a “Humorística o Ilógica del Arte” e a “Novelísta o Prosa del Personaje”, inicia a costura de seus poemas, em obra só publicada em 1953.⁸⁵ A história da escritura de seus dois romances é exposta em ambos, e, mas mais fortemente no MNE, como resultado de um verdadeiro “*trabajo a la vista*”.

A “oficina aberta” do texto macedoniano é sinalizada com elementos pré-textuais, tais como os prólogos e as advertências ou mesmo notas de rodapé, que demonstram ou refletem sobre o processo no correr do mesmo. A letra sendo executada é a mostra central do trabalho do artesão de palavras. Os elementos pré-textuais funcionam como espaço “externo” ao texto no qual há, ora o cessamento, ora a projeção da leitura do plano do “romance”.

Adriana Buenos Aires, que assim como o *Museo...*, teve sua escrita iniciada durante a década de 20, período importante e fecundo não só para as

85 “Es importante detenerse en esta década que va de 1930 a 1948, en cuyo transcurso Macedonio no editó ninguna obra orgánica, pero durante la cual irá planeando estudios y libros que llegarían a ser fundamentales dentro de su producción ulterior.” (SALVADOR: 2003,24)

vanguardas argentinas, mas para o pensador argentino, que até 1945, passa de acordo com Salvador (2003, p.122), por um período de “máxima produção”. Essa leitura complementa a visão exposta em *Adriana...*, obra na qual, de maneira inversa ao *Museo...*, toma ainda a forma da estética “mala”, funcionando declaradamente como “obra de espelho”, isto é, refletora de fatos reais e por isto alucinatória. Para ratificar esta hipótese, poderíamos citar alguns elementos do texto, como “notas”, “páginas de omissão” e “capítulos finais” que expõem a pertinência da obra à estética realista. Contudo, informações de Obieta (1999), Abós (2002) demonstram uma ligação mais direta entre vida e obra, além dos trabalhos destes, as cartas trocadas pelo escritor com amigos incidem por esta possibilidade.

Temos, outros exemplos indicadores, como a mudança de nome do romance, intitulado anteriormente *Isolina Buenos Aires* – possivelmente o nome de uma das mulheres presentes durante a “*vida de pensión*” do escritor. E, ainda temos o caso da solicitação de omissão dos nomes de alguns amigos-personagens. No entanto, alguns destes, ao menos os mais frequentes e frequentadores do espaço macedoniano, são aludidos em “Autorizadas Opiniones”⁸⁶. Por isto, ao folhear *Adriana Buenos Aires* é notável como o escritor expõe aos visitantes da oficina passagens como esta, na qual discorre sobre o projeto de dupla escritura em franco movimento, sinalizando o seguinte:

“De los géneros de la novela, ésta es la Última Novela del Género de Mala”, como la “Novela de la Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que nunca fue sabido” es la “Primera Novela del Género de la Buena” según ha quedado advertido en los prólogos de esta última con más la evidente explicación de por qué se necesitaba antes acertar, y hacer , la última mala” (OC V, p.13)

Nesta nota o autor trata de aclarar como foi difícil realizar a melhor obra do gênero ruim, dado que sabendo da doutrina do gênero bom, teve que se manter 'altamente disciplinado' para não corrigir “las muchas inocencias artísticas de este relato, las ridículas interjecciones y las frases sentimentales, las causalidades y los prodígios del azar”, dado que “hacer una novela en falso

86 Dentre outros, aparecem os nomes de Hidalgo, Borges e Scalabrini Ortiz, grandes amigos do escritor na “vida real” e que aparecem ficcionalizados neste romance. Vide capítulo de mesmo nome em ABA (OC III).

es más difícil que hacer la buena en buena” (Idem, p.13). Iniciado o romance, ainda seguem algumas das antecipações dos artifícios usados para descolar a alucinação, aparecem sobretudo nos capítulos finais e em alguma nota dispersada no texto.

O projeto inicial de Macedonio era publicar os dois romances gêmeos, posto que idealizados e executados aproximadamente concomitantemente. Como bem aponta a citação anterior e como reitera o escritor no prólogo de abertura do MNE, “Lo que nace y lo que muere”, no qual trata de recomendar que “la venta sea indivisible; ya que hemos podido instituir la lectura obligatoria de ambas, nos queda al menos el consuelo de habérsenos ocurrido la compra irredimible de la que no se quiere comprar pero que no es desligable de la que se quiere.” (OC VI, p.11) O velho vanguardista coloca como obrigatória a compra dos dois romances (ABA e MNE) dado que alguns dos dois gêneros ali expostos, o “*malo*” ou o “*bueno*” poderia ser preterido pelo leitor. Assim, delega a este como responsável por escolher qual “*novela obligatoria*” será lida.

Usando de profundo humor segue discorrendo sobre como trabalhou arduamente para que cada gênero tivesse o melhor, sendo o romance da ordem do pior, ou melhor. Como descreve no prólogo citado, coloca que ao menos a “Novela mala” pode ser bem executada, dado que sinaliza que a sua ideia estética é de difícil realização: “yo no encontré ejecución hábil para mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera ser el primero que ha intentado usar el prodigioso instrumento de conmoción existencial” (OC VI, p.24).

Dado ao fato da escritura haver sido simultânea, muitas folhas foram misturadas, e, de fato, as “*gemelas*” podem estar misturadas, sendo o leitor o responsável por identificar as “partes” de cada gênero. Nas palavras do escritor:

“La Novela Mala merece un homenaje; ahí va el mío. No se dirá así que no sé hacer cosas mal; que, limitado de talento, no me alcanzó para uno de los dos géneros de la novela, el de la mala. (...) A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cual correspondía (...) hay me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otra para que mis mellizas no animaran querella” (OC VI, p.11-12)

Embora não deseje “animar querelas”, os romances são colocados como antagônicos, sobretudo pela técnica empregada pelo narrador ao tratar do enredo, trama, personagens, entre outros elementos usuais para arquitetar ambos os romances. No terceiro prólogo do *Museo...*, “Perspectiva” o narrador expõe o texto como resultado de trabalhoso “zurcido de múltiples pasajes” já que “todo el arte es labor y muy ardua” (Idem, p.14). Ainda coloca que cortes transversais nas incoerências expostas evidenciam o “cotidiano” dos personagens. Nestes termos é apresentado o romance: forma desordenada de reunião de “apuntes”, “libretitas”, “bloques” e “hojas sueltas” que passaram por “la última organización y revisión del desorden”.(Idem, p.15).

Em “Andando”, alguns direcionamentos sobre a estética inventiva são citados, os personagens da trama em questão não apresentam fisiologia, como os da estética realista. O autor trata de colocar ao leitor como os personagens devem ser conscientes dos acontecimentos a ele relacionados. Assim, o narrador-autor cuida para que a “constante fantasía” seja mantida no relato e os fatos ou personagens não sejam encontrados fora do romance. No “El autor también habla”, é feita uma diferenciação pontual entre as coisas existentes e as inventadas. Estas teriam inexistência, como os personagens do romance. É com esta premissa que aparece um dos personagens, El No-Existente-Caballero, que dedicará ao Museo o “total de su no-existencia, sin temer arriesgarla al ser del arte” (OC VI, p.21), com estes e outros elementos o autor diz pretender realizar o primeiro romance genuinamente artístico⁸⁷.

Ainda com relação à oposição entre as duas estéticas, o autor narra, no décimo terceiro prólogo sobre o projeto anti-realista do romance, ao qual pertence o “programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada” (OC VI, p.41). O romance é tecido com o objetivo de buscar “distraer al lector por momentos opresivamente” para “obtener en él un estado único final y general que incida en su sensibilidad

87 Ainda neste mesmo prólogo o Autor, lista as especialidades romanescas que seriam realizáveis, esta listagem funciona com uma espécie de guia de leitura para o próprio *Museo*, são a saber: “La Novela que Comienza. La Novela Impedida (por vicio redhibitorio). La Novela Salida a la Calle, con todos sus personajes, en ejecución de sí misma. La Prólogo-Novela, cuyo relato se hace as escondidas del lector de los prólogos. La Novela escrita por sus Personajes. La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separados a 'personajes', ignorando que seres escritos mueren todos juntos en un Final de Lectura. La novela de Estados. La ultima Novela-Mala- La Primera Novela-Buena – La Novela Obligatoria” (OC VI,p.22)

sorpresivamente cuando no está de guardia y en conciencia de hallarse ante a un plan literario” (Idem).

Por meio desta “conmoción concienical” o autor busca uma saída a tradicional “alucinación”, na qual o leitor acredita estar diante de fatos e pessoas reais. O autor procura, através de sua técnica, expor o intricado sistema fictício, em que o “lector sepa siempre que esta leyendo una novela y no viviendo un vivir, no presenciando vida” (Ibidem). O que busca o narrador é promover um “sofocón en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector”, contudo, esta não é a finalidade máxima, que consiste em “liberarse de la muerte”(OC VI, p.37). Já que a motivação da escrita do romance é o sorriso da Eterna⁸⁸.

Ainda no “Prólogo que cree saber de algo...” encontramos uma doutrinação do romance. Nele cita além da técnica de “mareo del yo”- a comoção existencial - que na visão do narrador é aplicável somente à forma novelesca. Este dispõe também de uma série de “artilugos de inverosimilitud y desmentido de realidad del relato” (OC VI, p.43). O autor ainda coloca que conseguiu escrever uma “novela-museo”, e que mesmo que esta falhe no que concerne ao gênero novelesco, a sua estética ajudará: “admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela puede ser que mi estética haga de buena novela.” (Idem) Além destes, há outros prólogos estéticos, que seguem com a exposição da estética inventiva. Já em outros pré-textos, o narrador utiliza-se dos artifícios e dos desmentidos para conduzir o leitor pela oficina do texto, no qual deixa a mostra as ferramentas de trabalho da ficção.

Diego Vecchio (2003), ao discorrer sobre os dois tipos romanescos elencados pelo pensador argentino, declina que o efeito de leitura causado por um ou outro estaria ligado à técnica adotada em sua tessitura. O psicólogo aponta que a utilizada em *Adriana Buenos Aires* é promovedora da “alucinación”, na qual há a identificação do leitor com personagem, e, portanto, “confusão” entre ficção e realidade. Este romance pertenceria à estética realista, já que para MF “la novela que cultiva la verosimilitud, produciendo una

88 Vide a “Presentación a la Eterna”, que cita “(...) Y sólo porque ella quiere sonreír una última vez a su amor desde fuera de este amor, desde el Arte, compongo este libro que no necesitamos.” (OC VI, p.26)

ilusión de realidad, ocultando su ser-ficción en un parecer real” (VECCHIO: 2003, p.78). Com o *Museo...*, o efeito de leitura ocorreria por meio de um duplo, inicialmente o distanciamento – separação entre ficção/realidade, leitura/vida, sonho/vigília- e, num segundo momento, a comoção, da qual decorreria a ilusão de irrealidade; neste não haveria a alucinação, mas, sim, a exposição da ficcionalidade no processo de leitura.

Durante os prólogos estéticos, como nomeia Obieta (1974), o narrador vai tratando de elucubrar quais seriam as características pertencentes a “novela buena” em contraposição a “mala”. Para sinalizar a produção e utilização dos artifícios de inverosimilhança, o narrador vale-se dos prólogos, dos personagens e das digressões. O *continuum* entre armação e execução destes foram expostos durante o romance para evitar a “alucinación” tão fortemente rechaçada pela belarte.⁸⁹

É assim que podemos encontrar no texto personagens doutrináveis, no sentido de que por seleção prévia, feita pelo autor, e por estudo, conduzido pelo narrador, os personagens foram levados a uma “conscientização” quanto a sua condição de sua “persona de arte”, principalmente pela leitura dos prólogos do próprio romance. O narrador cita que “todo personaje medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de personas de 'vida'”, é por isso que, como resgate desta outra parte, “todos los personajes están contraídos al soñar ser que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real.”(OC VI, p.44). Daí decorre que o narrador faça o personagem consciente de seu destino, desde antes do início da narrativa, e ,por isto, muitos deles tenham sido excluídos do romance por não estarem “de acordo” com a teoria defendida pelo autor e instituída pelo narrador, que, até o momento, apresentaram-se como entidades separadas, como vemos no prólogo “Dos personajes desechados” (Prólogo n.26).

A articulada galeria de prólogos funciona como um sistema de “obra aberta”, verdadeiras instalações ficcionais. O labirinto de prólogos dá uma

89 Queremos fazer uma ressalva ao método de acomodação do texto manuscrito no formato livro. Com relação a editoração e ao designer adotado pela edição, em especial a adotada como corpus para esta dissertação (Ediciones Corregidor): a forma como o discurso é encadernado (vide Pietro) diz muito não só do discurso em sim, mas da leitura que se tem deste. No caso da edição do MNE pela Cosac Naif, é perceptível as influencias de leitura por sobre a obra. Aqui vamos nos referir, em geral, a editora das Obras Completas.

sequência ao romance ainda não começado, como o livro não escrito de Stenier, mas esboçado no ensaio. O romance se desenha nos prólogos? Ou somente naqueles mais próximos ao romance? A dúvida nos leva a hipóteses de leitura: um romance de prólogos, onde o descontínuo escrever toma forma de uma ordem desordenada? “El orden es un desorden y viceversa”, sinaliza Camblong (2003). Antes de procurar a saída na entrada, passemos pelo caminho, o intricado e anovelado seguir, o fluir descontínuo do pensamento macedoniano, torna-se seguido por olhos que, desde cima buscam a saída dos/nos prólogos, ou nele se perdem. Por onde se entra num livro? A capa, contra-capa, índice, folha de rosto, prólogo ou capítulo? Qual novelo de palavras dá como aberto o enigma do *Museo*...?

Tecer de dia, desfazer de noite, o movimento “quase” oculto de Penélope. Esse fim, tão temido, da manta e da chegada do destino fatídico também inquietava o pensador portenho. Ambas tramas receavam o “ponto final”, o arremate. Contra o fim, Macedonio ergue um romance em movimento de suspensão, do “leitor” e da realidade, tão “*habitué*” nos romances de então. Ainda também outro movimento existe, o de aproximação, nos “*tanteamientos*” linguísticos e discursivos para tensionar a linguagem. O movimento de tessitura do romance é um fluxo de retomada, tocado na imagem de refacção. Os “*devires*” em franca projeção de complementariedade, tanto pelo ditado ou pelo rascunho, demarcam a urdidura do *Museo*...

A textualidade da prosa séria é alcançada por meio da “*Prosa de Personaje*”. Os “*artefactos metafóricos y alegóricos*” são empregados na construção da instalação ficcional (Camblong: 2006). Ao coser o texto, a modo de evitar a “*alucinación*”, utiliza-se uma técnica anti-realista, que rejeita toda representatividade, eliminando o tema, o assunto e a trama baseada no cotidiano. Por meio desta técnica, o pacto ficcional é trabalhado como eixo organizador da narrativa, assim neste gênero “possível” da belarte

“(…) la ficción es un problema central, es un postulado base, es un tópico reiterado, es un juego lingüístico (Wittgenstein) que rige la construcción del pequeño mundo narrativo (Eco), es una cuestión teórica que se dramatiza en el relato mismo. Por tanto, lo ficcional satura los textos. El conjunto de artefactos novelescos convergen en el denuedo de poder ver a la vista los artificios que construyen la ficción. Por esto vía, estoy afirmando que la Novela toda, es un gran monumento a la ficción, a la complejidad de sus dispositivos, a las construcciones que la sostienen, a las

reflexiones que la teoría debe dedicarle y los infinitos trucajes que la narración puede inventar, ensayar y experimentar. El *Museo* de Macedonio es la ficción vanguardista por excelencia” (CAMBLONG:2006,40)

Macedonio, apesar de, como vimos, gestar a obra durante largo período de tempo, em especial durante a época das vanguardas, só consegue chegar ao público anos depois. Mesmo sendo publicado durante o período do *boom* latino-americano é considerado pela crítica como um “modelar” autor da ficção vanguardista. Esta surgiu em contraposição às estéticas ainda vigentes, tanto na virada, como no início do século, no qual o modo de representação realista era amplamente praticado.

O romance, gênero eleito pelo advogado retirado, foi para a América-hispânica a marca da travessia em direção à consolidação da independência, ocorrida quase integralmente durante os primeiros momentos do século XIX. Este período foi uma época de aprendizagem e formação, na qual “a liberdade e a identidade” foram inculcadas para fomentar uma “emancipação mental” e para o desenvolvimento de uma “cultura original” (MARTINEZ: 1979,63).

Apesar de o romance ser um dos destaques no Romantismo hispano-americano junto ao drama, o gênero invasor não alcança a sua plenitude com este movimento. O romance costumbrista é um dos destaques do movimento oitocentista, essa é a mesma forma que conduz a passagem ao romance realista, já que a transição do costumbrismo romântico ao realismo regionalista é lograda por meio desta forma, pela qual se perpassaram inúmeras obras, como, por exemplo, *Manuela* (1858), do colombiano Eugenio Díaz de Castro.

O *costumbrismo*⁹⁰ na Argentina apresentou-se, como em outras partes da hispano-américa, bastante desenvolvido. Vários nomes marcam as letras argentinas, tais como os de Estebán Echeverría, Juan Bautista Alberdi e Domingo Faustino Sarmiento, entre outros. Apesar de poeta romântico, Estebán Echeverría escreveu um conto, “*El Matadero*” (1840), que contempla já o realismo, e prepara o cenário para o *costumbrismo*, dado que trata

90 Sobre o costumbrismo e os gêneros literários aponta Jitrik (1971,67) que “la novela y el cuento, como formas literarias, se elevarían por sobre dicho compromiso en virtud de que la sensibilidad, más que transmitirla, «realiza» la «historia» a través de la invención, de la ficción, y, aunque persiga más o menos ingenuamente la verosimilitud en la medida en que trata de sujetar o referir el mundo ficticio a una historia que reputa objetiva e irrefutable, se maneja con leyes propias; en cambio, el costumbrismo parece rechazar el salto ficticio, no se interesa por las convenciones empleadas para atenuar la desaparición de lo real, no quiere ser verosímil, pretende ser verdadero pero siempre a través de una manera de juzgar, de una óptica personal.”

alegoricamente do governo de Juan Manuel Rosas na província de Buenos Aires e toda a sangrenta luta para a manutenção de sua ideologia e poder. Outro nome destacado é o de Sarmiento, político e educador, com *Facundo, civilización y barbarie*, obra em que o autor promove uma visão do país orientada pelo conflito entre a “civilização” e a “barbárie”, colocadas em cena pelos meios urbano e rural.

Dessa maneira, esta forma literária no Novo Mundo teve comportamento concernente com o caminhar desta sociedade, durante a etapa romântica, a necessidade de autoafirmação e de identidade nacional foi trabalhada (a exemplo do *costumbrista* e da *gauchesca*). No realismo-naturalismo – que já se apontava na literatura produzida nas décadas finais do XIX- procurou-se trabalhar o tema local apontando- mais fortemente -para os problemas sociais. Como citamos na América hispânica a oposição romantismo-realismo é amenizada, o que origina uma forma “híbrida”.

O romance é o ramo mais forte do costumbrismo latino-americano. Não bastava a simples acumulação de quadros de costume para criar um romance de qualidade, e talvez porque o compreendessem só os espíritos mais bem dotados da época aceitaram o desafio e enfrentaram a descrição mais ampla e profunda das novas sociedades. Ao aceitá-lo, alguns dos melhores romancistas do passado, do romantismo ao realismo, às vezes inconscientemente, compelidos pelo peso dos caracteres e as cenas costumbristas, anunciando assim a maturidade do romance na América Latina.(MARTÍNEZ: 1979 65).

A forma romanesca depois de amadurecida durante os movimentos oitocentista e novecentista chega ao novo século ainda dentro destes moldes, posto que o Modernismo trate, inicialmente, de apoiar-se na poesia para desenlaçar-se do Velho Mundo. Contudo, o gênero busca renovação, como uma arte combinatória. O desenvolvido durante o Modernismo inspira-se nas estéticas anteriores, é assim que “a partir de 1900, os romancistas não se conformarão com a cópia fiel da realidade externa, mas se manterão atentos aos valores estéticos e aos matizes”⁹¹ (JOZEF: 1986,43). Mesmo adquirindo linhas próprias em cada país, o movimento teve que redefinir a arte, redimensionando a sensibilidade. No cenário argentino o romance era

91 “El modernismo rinde sus mejores frutos en la poesía lírica o en ciertas zonas colindantes con ella, hasta lograr incluso excelentes cuentos macabros; pero da muy podres resultados en la novelística, si bien pueden inscribirse en órbita algunos ejercicios pulcramente cincelados” (LAFFORGUE:1969,19)

“em geral caracterizado pelo regionalismo, fruto das tendências ideológicas e estéticas da época. O Modernismo na América, numa reação ao meio, investe contra a tradição realista, embebendo as obras no ritmo simbolista e na precisão e aparato artístico parnasiano, sob o influxo da renovação artística essencialmente da França. (...); o Modernismo foi uma revolução total e transcendental.” (Idem,44)

É assim que “os escritores da América Latina tomaram posse do mundo” e também “de consciência do seu tempo”, apercebidos da “imensa onda revolucionária de renovação formal e de sensibilidade” eles “decidem tomar parte nela com sua própria expressão” (MARTÍNEZ: 1979,71). Por esta razão a forma romanesca, que como toda a literatura tecida no bojo da América passa por periódicos movimentos de ruptura e renovação⁹², vem a conhecer novas saídas ao modelo 'tradicional' do romance também durante o Modernismo, que já buscava novas formas de expressão.

No final do movimento de vanguardas, iniciado na literatura deste continente pelo argentino Jorge Luis Borges⁹³, dá-se início aos questionamentos sobre o já instituído Modernismo, apontando a necessidade de uma nova sensibilidade. O trabalho dos grupos vanguardistas marca a procura de uma alternativa ao já amarrado formato romanesco, quando não de sua linguagem, sendo o grupo – como personagem coletivo – que entra em cena também para renovar as tramas do romance. Desta forma, o conjunto de pensadores simultaneamente exigiu e questionou a forma empregada tanto na poesia como na ficção (MONEGAL: 1979,132).

A percepção das mudanças de rumo é captada pela crítica da época de maneira processual. Muitos teóricos, como Bella Jozef e Rodriguez Monegal, reconhecem nos anos 40 – justo a década de publicação de *Una novela que comienza* (1941)- o indício de um processo renovador dado ao fato de que nas décadas seguintes viria a tona o boom latino-americano. Monegal (Idem, p.149) aponta que naquela década ocorrem as primeiras tentativas de saída do modelo realista-naturalista em direção ao que poderíamos apontar como a literatura pós-vanguardista, visão semelhante é a de Jozef (1986, p.86), que cita que até o mesmo período vigoram os “cânones do século XIX inspirados

92 Para maiores informações consultar Monegal (1979), que trata da tradição da ruptura no cenário literário da América Latina.

93 Vide capítulo 1, no tópico relativo ao Movimento Vanguardistas dos anos 20 na Argentina.

nos modelo russos, franceses e espanhóis”, contudo a crise da década de 1940, a guerra civil espanhola, a Segunda Guerra Mundial, o pós-guerra e a passagem à segunda metade do século assinalam a procura dos meios de expressão adaptados a uma apreensão coletiva e anônima do mundo.”(Idem, p.64)

Jorge Lafforgue (1972), por seu turno, sinaliza que no final da década de 20 e na seguinte já se esboçam os antecedentes desta nova fase da prosa hispano-americana, apesar de, numa perspectiva histórica, alocar uma sequência de nomes e obras como percussoras. Um dos processos de renovação citados é o surgimento, nas três primeiras décadas do século XX, de alguns narradores, como os de Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes e Enrique Larreta, coetâneos de Macedonio e participantes dos ciclos culturais então frequentados pelo “*recienvenido*”. O estudioso segue ilustrando que os narradores dos anos 20 também contribuíram para abertura do processo, e dele destaca os nomes de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges e Leopoldo Marechal, oriundos do grupo martinfierrista.

O teórico aponta na introdução da coletânea crítica a importância da literatura argentina como centro no processo de renovação na narrativa hispano-americana⁹⁴. Ainda que este não tenha em si utilizado do gênero romance, Borges abriu inúmeras portas para os que viriam a inovar esta forma durante os anos seguintes, tais como Júlio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre outros escritores, que despontaram durante o *boom* latino-americano, dado que tinha “el proyecto de dejar atrás el realismo mimético, el folclor y el naturalismo, admitiendo la experiencia literaria marginal en el centro de la narrativa moderna”(FUENTES:1993,46).

O projeto novelístico macedoniano é trançado neste grande painel, tendo uma tela múltipla que encaminha e desencaminha a trama de seu intento de “novela buena”. O jogo multi-manual de tessitura romanesca iniciado nos anos 20 com o romance coletivo e, ao mesmo tempo, a atitude individual de Macedonio marcam o complexo espelhar das “influências”, no qual os reflexos, como o próprio Jorge Luis Borges aponta, são “escolhidos” ou “determinados”

94 Apresenta destacada a cidade de Buenos Aires no cenário latino-americano, e suas vanguardas além de outros fatores sócio-históricos como a indústria editorial alicerçada na capital e com alguns braços em cidades do interior.

pela nossa leitura, a exemplo de *Kafka y sus precursores*, ou como bem remete Macedonio, no “*El tonillo del escribir*”⁹⁵.

A prática textual macedoniana estrutura-se frente a tradição da representação realista, em seu fundamento central, a verosimilhança. A sua “Novelística” é um movimento contrário ao desenvolvimento desse tipo/forma de narrativa, que busca a formação de um “novo modelo” para a forma. É por isto que na oficina do pensar macedoniano o romance foi escolhido para ser ensaiado.

O artista de Buenos Aires resolve trabalhar/talhar o gênero já “gasto” pelos movimentos estéticos anteriores. Acaba por manipular os elementos desta forma utilizando-se de técnicas experimentais de “desrealização”. Em seu “ateliê externo”, como o dos impressionistas que buscavam trabalhar as multiplicidades de criação inspirados em suas leituras individuais e momentâneas, encontramos nos croquis uma obra ou gênero aberto a novas leituras e novas escrituras, ou seja, em franco estado plástico. As impressões na obra aparecem como marcas de escritura-leitura são delineadas,

“Así esta novela empezada a los treinta anos, continuada a los cincuenta y a los setenta y tres tiene finalmente a lo supremo: un sujeto de Buen Gusto como autor tercero y corregido resultante de los tres.” (OC VI, p.23)

Ainda que uma obra tenha marcas, feitas pelo escritor ou por leitores anteriores, que conduzem o texto, é por meio do labirinto de signos do texto, capaz de bifurcar-se (Borges) ou dobrar-se (Costa Lima) que o leitor ou o leitor-escritor, na proposta macedoniana, atualiza e recorre “novos” sentidos. Se, para o leitor empírico (o que lê em “terceira pessoa” coloquemos assim) a leitura é um caminho que se pode bifurcar, dado que o processo de compreensão é completado pelo leitor (e, em especial, no caso da trama literária, pelas possibilidades de diversificação semântica e pela atualização diante do contexto externo). O ato da reescritura, por seu turno, em geral, é realizado pelo próprio escritor, que ao ser defrontado com o texto escrito, retoma-o, lançando mão de um novo movimento de leitura.

95 Vide Relatos, cuentos y miscelánias (OC VII).

Macedonio, devido ao longo período dedicado ao *Museo ...*, passa, pela voz do narrador, possíveis informações sobre o processo de construção da obra, desnudando o desenvolvimento da construção ficcional. Ao tratarmos deste romance, encontramos-nos sob a forma de um leitor em “primeira pessoa”. Ao tratar do tópico da escritura o velho advogado sinaliza como “a primeira escrita, como todas as outras, é a escrita de uma leitura” (CELEDÓN: 2011, p.87).

O *devoir* da constituição do romance é reiterado não só no romance propriamente dito, mas também nos estudos críticos realizados pelos macedonianos “de primeira linha”, tais como Adolfo de Obieta, Ana Camblong e Alícia Borinsky. O primeiro, como sabemos, foi o herdeiro e editor primeiro, dos escritos paternos. Ele dentro da “corporação macedoniana”, junto aos “tutores” amigos, foi uma das figuras centrais na constituição “física” dos escritos do advogado retirado, em forma de livro.

É assim que toda obra postumamente foi editada por Obieta, que junto a outros “aprendizes”, continuou o “trabalho manual” iniciado no “taller del pensar” de Macedonio. Os “acabamentos” realizados nos textos macedonianos formam, apesar das referências da compilação, não sob o signo da ordenação, mas apenas pelo trabalho de um ou mais curadores, que propiciaram a exposição das tramas linguísticas, no espaço coletivo do livro. Os ajudantes dentro desse contexto foram, e são, os que propiciam a chegada dos manuscritos, descodificados, ao formato de obras.

Ao processo de catalogação e compilação realizado pelo herdeiro-editor do escritor, somaram-se as leituras críticas de Ana Camblong, uma das maiores especialistas no discurso macedoniano. Na edição dos Archivos encontramos um estudo, que se aproxima da crítica genética. Deste estudo, os leitores do argentino tomam conhecimento das três versões da “novela buena”, além de cópias intermediárias (vide Estudio Preliminar da edição crítica da Archivos). As edições publicadas, seguem o manuscrito, posteriormente datilografado e revisado pelo escritor e seu ajudante, durante os anos 40. A obra é resultante de uma versão enviada a Scalabrini Ortiz. É assim que no arquivo “disperso” é possível encontrar uma história das versões.

Os “esboços narrativos”, citados e elencados por Camblong e Obieta quando da elaboração da edição crítica, datam inicialmente de 1928 até 1948

na visão de Salvador (2003, p.125). Outros críticos apontam para um longo período de concepção, como no caso de Vecchio (2003), Borinsky (1986) e Prieto (2002, p.79). Acreditamos que o tempo de tessitura foi grande e que neste processo o “mestre da corporação” utilizou-se do processo de leitura-escritura para ampliar e modificar a obra. Num trabalho contínuo que invoca as negativas macedonianas quanto a sua concepção metafísica. Após o ocultamento do autor, e com sua sequência de publicações e seguidas divulgações, tanto pelo estudo crítico quanto pelos leitores-escritores – os verdadeiros “aprendizes-executores” da *belarte* –, os artifícios foram realizados em novas e infintas *lecto-escrituras*.

3.3 As “propostas” do/no Museo de la Novela de la Eterna.

O romance apresenta alguns caminhos condutores/fiadores: a questão do “real”, apresentada sobre a forma de um projeto estético, o da *Belarte*; a descontinuidade como elemento formativo do texto, além da presença da metalinguagem e da inserção do “leitor” na obra literária. A (des)composição da obra mostra que estes temas são perpassados por outros diversos durante o desenvolver da leitura. A estrutura do texto em si já se apresenta disposta singularmente com seus 59 prólogos, 20 capítulos, 2 epílogos e 1 prólogo final. Sob o signo do questionamento, seguimos nossa reflexão, porque Macedonio organiza ou mesmo desorganiza o seu *Museu*? O que o leva a compor a estrutura (labiríntica?) dos prólogos que levam a diversos temas, ‘interligados’ no traçado do romance? O que nos trazem os seus ‘epílogos’ e o seu singular ‘prólogo final’? E a questão do pacto ficcional? Se são as perguntas que nos movem, que caminhemos...

A forma romanesca é colocada em destaque dentro da produção macedoniana. Sendo uma forma realizável da *Belarte*, neologismo utilizado pelo pensador para promover e arrebatrar seguidores de uma arte consciente do uso da técnica, o “artifício” exposto do velho vanguardista é utilizado para realizar e declarar o trabalho por sobre o texto realizado por um escritor-autor.

Destacando, mais uma vez, as palavras do ensaio sobre a “Novelística” temos a lembrança do peso da obra cervantina para a “defesa” da poética do advogado retirado. Esta funciona dubiamente como representante de dois

momentos da literatura: o promovedor da alucinação e, ao mesmo tempo, da comoção. Atalla (2009) propõe que na escritura de Macedonio encontramos o eco de um leitor do Quixote. Por este viés, podem ser sentidos, no projeto narrativo do escritor portenho, a presença da obra cervantina. Apoiado na relação entre o velho vanguardista e seu discípulo mais conhecido, Borges, o professor de filosofia reconstrói os caminhos de uma possível leitura ou releitura que implicaria numa reescritura ou intentos de reescritura. Desta forma, na visão do estudioso, o Quixote estaria cifrado na escrita de Borges e Macedonio.

Por meio de um contra-argumento intenso aos romances realistas, Macedonio promove um “resgate” do Quixote (e de algumas outras obras que compartilham o mesmo efeito pretendido por sua estética), dado que retoma o pacto ficcional, no sentido de suscitar no leitor, figura central do debate sobre a ficção instaurada, a conscientização do processo de construção do ficcional na obra. Macedonio promove um destaque à atividade criadora, apontado o modo como a literatura, por meio do trabalho com a linguagem, pode criar e não apenas “copiar” realidades.

A propósito da relação Borges-Macedonio, Atalla (2003) propõe um complexo jogo de conexões, no qual a leitura de Macedonio, manifestada em textos orais e escritos, com suas referências constantes a grande obra, foram capazes de despertar no jovem Borges um olhar apurado àquela obra que une a todos os sul-americanos em um mesmo grupo, a “família de Cervantes”. São nas longas conversações que se perpassa a influência das letras quixotescas, ocorridas prontamente ao retorno do jovem a pátria, e que foram relatadas em cartas emitidas ao companheiro de ideal, Jacob Sureda.

As recuperações da escritura cervantina são frequentes Borges, por exemplo, em *Otras Inquisiciones* (2012), retoma o tema em “Magias parciales del Quijote”, no qual versa sobre a conmoción alcançada por este e outros livros. Contudo, o “elo” maior da estreita relação de leitura seria o texto publicado em *Ficciones* (1976), “Pierre Menard, autor del Quijote”. Este, na suposição de Attala, seria um dos “nós” da relação entre leitura e escritura, e por conseguinte da relação entre os dois amigos. Alegoricamente neste texto borgeano não haveria uma reescritura, mas sim uma escritura. É assim que dele levanta-se o resultado da leitura: a escritura. Como “leitores-escritores” do

Quixote, tanto Borges como Macedonio, sendo o último mais fortemente chamado, a reescrever ou resgatar o feito cervantino, é um dos que, dentro do período que professou a Belarte, reestabiliza – por meio da instabilização do eu – o caráter central da literatura, a ficção.

- A belarte e seus “movimentos” (a aplicação da técnica)

“¿Qué es el lector? El único que no ha encontrado hasta ahora la compasión de nadie.”

Todo y Nada, Macedonio Fernández

Os dois principais movimentos de realização da Belarte são a música e romance, gêneros com os quais se poderia executar, com mais proximidade, aquela estética. Apesar de Macedonio possuir um violão, vários de seus companheiros de ciclo e familiares não têm registro de canções “tiradas” daquele instrumento, que segundo Obieta foi presenteado a um amigo “incidental” do velho advogado quando este ainda passeava nas proximidades do apartamento vizinho ao Jardim Botânico da cidade.

As anedotas são muitas em torno do violão, que “apenas” recebia acordes, como podemos ver na biografia de Abós (2002) e nas entrevistas de García (1968). Da mesma forma o conjunto de histórias que circulam em torno do livro ainda-não-escrito, também é farto. No imaginário do grupo dos anos 20 e dos 40, Macedonio perpetuou-se com um escritor de uma obra anunciada, mas nunca realizada pela ótica da publicação. Contudo, o movimento de criação desta era anovelado no interior “del taller”, o qual muitas vezes não se apontava como um “todo”, mas despontava como “parte” nos periódicos nos quais circulavam as produções do pensador, como bem representa *Una Novela que Comienza* e as outras publicações em revistas estrangeiras nos anos 40.

A crítica macedoniana era dirigida aos limites do realismo e da convenção comunicativa entre leitor e autor. A consequência final da belarte era esboçar um novo modelo de escritura e leitura. Assim, Macedonio promove uma técnica anti-realista ferrenha que, no âmbito narrativo, procura *desrealizar a ficção* por meio da suscitação de absurdos, abalando a “credulidade” romanesca.

Ao tratar do *Museo de la novela de la Eterna*, Noé Jitrik (1997) aponta o romance como uma tentativa de execução dessa nova forma. Sendo a

negação a força estruturante do mesmo, esta negação é desenvolvida “en dos niveles, el de la forma vieja como imagen de una totalidad y el de los elementos que siendo constitutivos de la forma vieja deben ser transformados”. Para Jitrik na forma velha encontram-se presentes os elementos formativos da forma nova, o mesmo identifica posteriormente os elementos dessa organização – o romance – como sendo *personagens, maneira de narrar e tema*.

A realização do bom/novo ou mal/velho romance - categorias propostas por Macedonio em diversos textos, são retomadas pelo autor do *Museo...* e perpassadas pelo crítico – são pautadas não só pela escritura, mas também pela leitura. Para a realização deste novo romance, que o estudioso chama, de acordo com suas investigações, de “novela futura” é processo no qual

(...) las dos perspectivas que bifurcan el sentido de la hipótesis de la novela <futura>: por un lado la <escritura>, es decir un programa de desarrollo de la hipótesis en su origen y, por el otro, la <lectura>, que es desciframiento de la hipótesis ya desarrollada, de los elementos ya inflexionados. Parece evidente que lo decisivo de *la constitución de la <hipótesis> reside en la escritura, sólo ella puede definir su forma y por lo tanto, es ella la que condiciona o modela la lectura.*(JITRIK: 1997,484.)

A proposta de Jitrik é aclarar o *como* o autor seguiu a construção de seu texto para que este se articulasse com a hipotética nova forma. O estudioso da obra macedoniana aponta algumas proposições resultantes da verticalização da leitura do romance que visam a desvendar a proposta da “belarte” durante o desenvolvimento do texto. Esta leitura é concordante com a de Stratta (2007), ao colocar que o *Museo de la Novela de la Eterna* é um rompimento com o pacto realista, no qual acredita-se estar “viendo ‘vivir’ a seres humanos”, é assim que o leitor se choca com a ficção do/no texto referenciado.

A recusa das vigentes convenções narrativas é realizada através de atentado contra a verossimilhança, à psicologia do personagem e ainda à coerência linear da narrativa. Contra a primeira investe toda uma prédica anti-realista, na qual todos os elementos que possam resultar, durante o ato da leitura, numa aparente “realidade refletida” são transformados em elementos que serviriam agora a uma outra estética, a inventiva.

O que já tinha sido de certa maneira reivindicado por outros movimentos estéticos, estava sendo destacado dentro da proposta teórico-reflexiva de Macedonio, a literatura como arte, e não como expressão de

sentimentos ou de reflexo denunciante do seu contexto social. Assim, sua escrita visa “ironizar acerca de la literatura romántica (...), del arte doctrinario y científicista, del realismo que es mera copia descriptiva” (SALVADOR:1987). Desta maneira o que outrora fora eixo centralizador, a verossimilhança, é combatida, posto que resultaria numa “alucinação”, e o seu objetivo é ratificar o pacto ficcional, como um

“acuerdo tácito por el cual se suspende el principio de la verificación. A partir de este pacto, la ficcionalidad de un relato se establece en grados: unos juegan con el simulacro de la *correspondencia* con el mundo real y otros intentan *anular las semejanzas* y explorar semánticas de monádas insospechadas” (BUENO:2000,76)

A “estética inventiva” é desenvolvida em reação à estética “culinária”. Esta alimenta a produção realista, com a verossimilhança atuando como agente organizador, na qual o autor funciona como “copista” de uma realidade externa e o produto desta estética seria a “novela mala”, sob o formato de uma *Obra*. Já na estética inventiva - que tem características de uma produção não-realista - haveria espaço para a ‘efetividade do autor’ (e não um copilador de existências), como criador de “inverosimilitudes” ou, como acima citou Bueno, de ficção. Além de também não haver uma obra, mas um texto em desenvolvimento, “la novela buena y futura”, posto que esta estética esta procurando o hipotético modelo.

Sabemos que o discurso literário é tecido sobre o conceito de ficção. E este, por seu turno, é estruturado dentro da ideia de mimesis. Sendo assim,

A arte, e, portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem , que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração. (CANDIDO, 1972:53)

De acordo com Costa Lima, a *mimesis* é uma modalidade discursiva gerada sobre o princípio de jogo⁹⁶, no qual “um agente realiza um conjunto de ações que, do ponto de vista moldura básica (*primary frame*) teria um significado que, entretanto, ai não se aplica” (LIMA: 1981,224-5). Neste sentido

96 O “jogo particularizado, onde o prazer não se esgota no próprio objeto do jogo (...) a sua ludicidade é apenas um ponto de partida, que logo se transformará numa seriedade que lhe é reservada: a de exigir pensar-se sobre o que se joga. (...) pensar sobre o jogo que se joga implica localizarem-se as *convencões sociais* presentes no jogo” (LIMA: 1981,224-5).

o produto da *mimesis* seria a transposição dessas molduras e realizar-se-ia quando houvesse a flexibilização desses *frames*. A variabilidade das recepções da experiência mimética pode ser entendida através das cadeias formadoras da *mimesis*: a identificação e a distância⁹⁷, que se articulam através da semelhança e da diferença.

Em Macedonio encontramos uma forte negativa direcionada à *mimesis* de representação, posto que ele nega “enfaticamente la capacidad referencial de sus ficciones” (MASIELLO, 1997:533). Assim sendo, no cotejo com a teoria de Costa Lima, a escritura macedoniana estaria articulada com a *mimesis* de produção, aquela que é capaz de “*producir* uma dimensão do Ser [a maneira como a sociedade concebe a realidade]” em detrimento da *mimesis* de representação, a que tem por característica “representar um Ser previamente configurado.” (LIMA: 2003,182).

A *mimesis* diferencia-se de outros tipos de representação social pela maneira como se utiliza a função poética da linguagem e pela relação indireta que estabelece com o real (Idem, 93). Sendo assim, ainda que Macedonio e sua estética estejam tentados a “desligar-se” de uma referenciação externa nela encontram-se ancorados. Podemos dizer o mesmo do Criacionismo de Vicente Huidobro, representado por *Altazor* (na qual ocorre a negação da referencialidade da linguagem, sendo esta potencialmente distendida) e ainda é possível “significar” os elementos ali produzidos através da transgressão (na visão iseriana) ou flexibilização (na leitura costalimenha) do real. Posto que a obra literária, como objeto mimético, para que seja recebida

pelo leitor é preciso que contenha indicadores do referente que se desfaz. A categoria de negação é assim necessariamente ressaltada, muito embora o trabalho de produção vá além do negado. A negação importa como lastro orientador da recepção, a qual, se pretende conhecer objeto, e não só entender seu comportamento, precisa ver o que se negou (LIMA:2003,182.)

É assim que a proposta de Macedonio de “desconocer lo conocido”, de acordo com Bueno, é “el trabajo que propone a la literatura, es la operatoria de su concepto y práctica de la ficción.” (BUENO: 2000,82). A negativa

97 São os dois eixos articuladores da *mimesis*: a identificação/semelhança “entre a representação mimética e as representações do leitor que presidem a sua identificação” e o distanciamento/diferença, entendido como “distancia, possibilidade de questionamento, diferença (entre a representação mimética e as vivenciadas)” (LIMA: 1981,230).

organizadora do (e pelo) *Museo de la Novela de la Eterna* deve ser pensada e (re)ordenada durante o processo de leitura. Por isto, o autor desenvolve, dentro do próprio romance, um elemento que funcionará como “desrealizador”, o personagem, referido como “personagens sem fisiologia”

Através dos vários prólogos são recuperados e estendidos o novo conceito de arte – a *belarte* – e de sua prática estética – a inventiva – que buscam suplantam o modelo realista. É por meio de “reflexiones teóricas del propio autor o personaje” e “ciertos esbozos de la organización novelesca” (JITRIK:1997,485) que podemos vislumbrar a hipotética nova forma, desenvolvendo-se (ainda que a mesma seja uma tentativa e não a forma em si⁹⁸) o que destaca o caráter experimental-artístico do autor em busca da referida forma “buena” ou “nueva”.

Macedonio ao criticar o romance realista também questiona os elementos constitutivos deste. Enquanto alguns destes são conservados, ainda que dentro de um novo paradigma – como os personagens e o plano – outros tendem a ser suprimidos pelo escritor, como o tema, o assunto e a trama baseada em aspectos do cotidiano. O que busca, na verdade, é abolir a estrutura representativa que promova a formação de uma “obra espelho”.

É por meio deste “novo” modelo, ensaiado nas linhas do MNE que o escritor tenta realizar a sua estética. Para isso, escolhe trabalhar de maneira diferenciada⁹⁹ com as figuras de “autor”, “personagem” e “leitor”, focando o seu trabalho nas duas últimas. O primeiro elemento é tratado no romance como um realizador do “intento” da “novela”, é o que maneja os personagens de forma a romper com os padrões da congruência de fato ou caráter, correspondendo como “formador de incongruências” e, no romance, um instalador de absurdos. O “trabalho” deste é o de manter a trama textual continuamente em estado de facção. Aos personagens são dedicados a função de elemento “desrealizador”¹⁰⁰. Eles foram “selecionados” ou “criados” para funcionarem como “persona de arte”. Sua atuação, em contraponto à dos personagens com

98 Vide estudos de Jitrik (1997) e Borinsky (1986), além de Salvador (1986) que coadunam com a nossa leitura do projeto romanesco.

99 Aqui vale ressaltar que Macedonio não é “criador”, no sentido poundiano. O que nosso autor procura é uma saída ao desgastado modelo da época.

100 Tanto Salvador (1986) como Jitrik (1974) utilizam-se deste termo para tratar do personagem, no sentido de que é por meio deste elemento que o pensador anula a credulidade da narrativa, instaurando o processo de ficção no imaginário do leitor.

fisiologia, é marcada pela conscientização e caracterização exposta pela “estética inventiva” e, em geral, apresentam nome alegóricos.

O leitor, por seu turno, é um elemento importante dentro da estética macedoniana. Posto que aparece como o leitor personagem – o narratário –, “entra” na trama como elemento de “realização” no imaginário do real. Através deste processo, o narrador elabora uma série de categorias para elencar os diversos tipos possíveis de leitor. O narratário torna-se parte frequente reiterada no processo de elaboração do romance.

Como foi citado, o personagem atua no texto como um “desrealizador”, pois é manejado de forma a “quebrar los efectos de alucinación que producen la narrativa convencional en el ánimo de los sugestionables lectores” (SALVADOR:1987,105). O autor, ao remodelar este elemento, “retira” o efeito de “parecer vivir”, tenta desenvolver, simultâneo ao romance, uma teoria¹⁰¹ sobre a nova forma, calcada no elemento personagem. Para isto, realiza no texto um “*trabajo a la vista*”, no qual desnuda a tessitura do romance, expondo correções, emendas e críticas dentro e por meio do mesmo¹⁰². Se no tomo intitulado *Teorías* (OC II) fica evidente a ‘incompletude’ da obra completa¹⁰³ de Macedonio, posto que seu copilador aclara, em uma das partes do referido tomo, que ela é constituída por um “libro mayor posible e inexistente” (BUENO:2000,100) – ou seja, um livro que seguiu sendo refeito, mas que nunca foi “acabado” – nos parece mais clara a construção do *Museo* como um “*borrador infinito*”, seguindo a tendência do romance futuro.

A nova forma, ou como designa Jitrik (1997), a “*novela futura*” dar-se-ia por meio de uma nova escritura delineadora de uma nova leitura. Esta já aponta a importância do leitor no processo de (re)significação do texto literário. Iser propõe-nos que este, ao ler, dá movimento à obra,

pois ela não pode reduzir-se nem à realidade do texto nem a subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela [a obra] realiza o seu dinamismo. Como o leitor passa por

101 Utilizamos o termo “teoria” seguindo as leituras críticas anteriores que apesar de usarem esta terminologia, adotada pelo próprio Macedonio, e seguida pelos seus críticos, sem uma problematização maior sobre a nomenclatura. Em *Conversaciones Imposibles* (2001) podemos encontrar uma reflexão sobre o termo adotado para análise.

102 Conferir Bueno (2000) p.99-121.

103 Sobre a (a)sistemática (des)ordem dos escritos de Macedonio consultar os estudos de Barranechea e Jitrik, encontrados na reflexão de Bueno (2000) nos capítulos iniciais do livro.

diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento. (COMPAGNON apud ISER, 2003:149)

Se, como vimos, o escritor portenho tenta reformar as bases organizadoras do romance, transformando o *personagem*, elevando-o a uma espécie de mantenedor de um estado de ficção. Dessa forma, o processo ficcional segue sendo explicitado pelo modo de produção do romance, “a la vista”, no qual é possível “acompanhar”- de maneira não seguida e por assim dizer descontínua – a trama intercalada aos processos criativos que juntos implicam no romance. É sob este aspecto que retomamos a imagem de artefato.

E por meio do trabalho de facção que o objeto literário se apresenta sob a forma de *artificio*. Evidenciando de tal modo que o texto não trata de *vida* e nem de sua cópia, mas sim de *arte*, como se vê no prólogo XVI. E por meio deste *corpus* raro – diferente e despadronizado, se comparado à estética culinária – que o autor se mostra atuante na construção da “nova forma”, chamada no texto de *novela*. A efetividade do autor é reiterada constantemente, como se observa no prólogo 17, no qual o autor conduz os personagens a uma doutrinação para a execução esperada dentro do “novo” romance.

Os “Personagens” que participam da trama já foram apresentados nos prólogos e levam, por exemplo, os nomes de *Eterna, Presidente, Deunamor, Dulce-Persona, Simple, Padre, Quizagenio*. Estes nem sempre sabem o que querem, o que fazem, nem mesmo se existem, ou se desejam continuar no “romance”, pois têm 'consciência' de sua condição de personagens, desde que entraram n'O Romance'. Há também um personagem ausente, ou “o homem que fingia viver”, o “Viajante”, que só aparece nos finais dos capítulos para finalizar, pois 'está de saída'. Ainda figuram “personagens desprezados”, que gostariam de constar do livro, mas não são “aceitos”. No prólogo 52 (“¿Prólogo cuádruple?”) encontramos, sobre os personagens, o seguinte pensamento:

Que nuestros personajes no sepan si los trajo a ‘La Novela’ o la novela. Yo quiero saber que es lo que fingen los actores escénicos.¿ Fingen que son personas y no personajes, que imitan hombres y no viven? A ellos les esta sucediendo su vivir personal; cualquiera sea su ‘papel’, no son personajes de papel, escritos. Que mis

personajes no se parezcan ni con 'actores', que les baste el encanto de ser 'personajes. (OC VI, p.127)

Ao falar dos “Personagens” apresenta pouca ou quase nenhuma informação. Sobre o “Tempo” do romance, não coloca uma marcação temporal cronológica ou mesmo psicológica, apenas cita que “en todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce-Persona” (OC VI, p. 104). No entanto, “descreve”, ao acaso (?), algum dia de 1923, num dos prólogos para “mostrar” como era um dia em “O Romance”. Este é o possível “Espaço” no qual se “passa” a ação, uma estância chamada “O Romance”, local próximo a Buenos Aires, onde os personagens “trabalhavam” de dia, levados de carro pelo Presidente, com exceção do Viajante, que apenas aparece no final de cada capítulo somente para finalizar o mesmo.

Macedonio Fernández, com o seu *Museo de la Novela* e demais textos ensaístico-literários, demonstra o projeto hipotético do “novo romance”, partindo de uma nova escritura que modelaria uma nova leitura. O leitor é posto em destaque, à medida que é chamado para decifrar os elementos transformados pelas negações estruturantes do *Museo de la Novela de la Eterna*.

O portenho, no decorrer dos prólogos, dedicados também aos diversos tipos leitor, busca vislumbrar, a partir da escritura do texto, uma tipologia de leitores. Neles, encontramos o “leitor salteado”; o “seguido”; o “incomodado”; o leitor “mínimo” – o leitor livreiro ou de capa (prólogo 32); o “não-conseguido”, o “leitor de desenlaces” e outros. O “salteado”, ou seja, aquele que lê pulando trechos e páginas inteiras, é “acolhido” no prólogo 54, dizendo que ele “es el más expuesto conmigo a leer seguido”, o escritor continua de maneira irreverente dirigindo-se ao leitor salteado

quise distraerte, no corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues que practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la memoria.

Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nova manera de saltar: la de seguir el autor que salta (OC VI, p.130)

Destarte a *impressão de leitura* aparecerá de acordo com o tipo de leitor. O caminho que este escolher sinalizará como será a passagem pelo

texto de Fernández. O mesmo apresenta-se como labirinto singular que conduz para fora, pois o livro ainda que pareça aberto, nos encerra. Contudo, com ele “difícilmente es posible colaborar en un libro que para empezar, carece de entradas propriamente dichas” (PIETRO:2002,202). Um exemplo desta dificuldade é a suspensão da narrativa. O que desvia o leitor do texto, apagando os caminhos que o levariam a narrativa e conduzindo-os aos descaminhos da trama.

O conversa - diálogo – entre narrador e leitor virtual é constante, mas o faz também com os personagens – e consigo mesmo. Narrador-autor e leitor, fazem parte do “romance”, colocados no livro como um lugar, uma “estância” na qual vivem juntos, conversam, tomam chá e disputam jogos amorosos e meta-linguísticos. A escrita teórica e estética do *Museu* apresenta-se inserida dentro de uma “tradição” da vanguarda ao tratar, metalinguisticamente, de temas desta arte. Se a “obra vanguardista, se da como ‘práctica teórica’, a su vez se da como teoría de la obra, como reflexión sobre los medios de expresión artística” (PIETRO: 2002,168). A busca por mostrar a linguagem como ficção é um dos meios, em Macedonio, de ao trazer a linguagem como protagonista romper com a estética clássica, provocando um efeito de falsidade da obra.

Numa aproximação da maior obra macedoniana aos “Atos de fingir”¹⁰⁴ de Wolfgang Iser, no que diz respeito à relação entre ficção e realidade extratextual, apontamos que o autor através do seu “*trabajo a la vista*” expõe os atos de fingimento para caracterizar o seu romance como um texto ficcional. É assim que promove movimentos constantes – através do articulado processo de pensar-escrever – de seleção (desrealização do real) e combinação (realização do imaginário). Ainda para ratificar a natureza ficcional de sua narrativa promove o *auto-desnudamento*, já em outras, nas quais reflete sobre a antiga forma do romance, <*novela mala/vieja*>, desmascara-as para que não se revelem como tal.

Com isto, os prólogos funcionam como pré-textos para uma dilação estética, na qual ocorre um verdadeiro ensaio sobre a *Belarte* defendida pelo pensador e elaborada pelo narrador e personagens, que tomam o espaço da

104 Conferir Iser (1983).

narrativa, dando seguimento ao seu plano desde antes no “início capitular” do romance. É assim que nos quase 60 prólogos o argentino expõe seus pensamentos, teorizações, reflexões sobre a arte, a literatura, a música, a metafísica, o romance (em geral) e o qual trabalhava quando do evento da escritura. Eis que chegam os capítulos, mas não sem antes avisar ao leitor que o romance se aproxima, fato anunciado no prólogo de número 47, 'Prólogo que se siente novela' até o último '1ª Nota de pos prólogo; y 2ª Observaciones de ante-libro', estes são interpolados com outros diversos prólogos ao leitor salteado, aos personagens, ao próprio prólogo-modelo, etc.

O romance aponta na página 139 e, se no campo de expectativas do leitor 'comum' se esperava a projeção do 'enredo', com o 'tempo', o 'espaço' e os 'personagens' de maneira a promover uma trama linear, o narrador segue com o mesmo estilo de antes. O argumento é tratado economicamente, mas é permeado com reflexões e teorizações sobre a arte, a literatura, o romance, etc. A voz dos personagens, em especial do autor e do “leitor” (narratário) podem aparecer conversando entre si, sobrecortadamente discutindo sobre a sequência de fatos acontecidos (e a acontecer) da e na obra. Estes já foram citados em diversos prólogos, de maneira semelhante a Gabriel García Márquez, em *Crônica de uma morte anunciada*, mas que o leitor 'segue' até a última linha para saber *como* aconteceu.

A fragmentação serve ao discurso do advogado do absurdo como forma de exposição de suas ideias, organizadas no modo como procedem em sua mente, e que posteriormente vão sendo colocadas, por meio da desfragmentadora leitura, no leitor. E assim que vemos ambos os movimentos como um duplo negativo. O da escrita como ato de divisão do pensamento para posterior ou concomitante organização da ideia, no qual a forma do escrever pressupõe a organização ou, no caso do nosso escritor, a desorganização, para a composição da obra. É assim que o processo do trabalho com a linguagem é tratado como aspecto de retratação do individualismo do escritor.

No espaço preenchido pelo vazio da digressão, Macedonio promove vários elementos como a citação ou a alusão, ancorados em sua faceta de leitor, nestes termos, o escritor torna sobre o “texto lido” por meio de sua escritura, num diálogo denunciante da frequência com o escritor ou obra. Em

suas obras iniciais promove uma prévia de sua técnica narrativa, tanto em NTV, como em PRV, utiliza-se ora de parênteses ou digressões, assim como notas de pé de página para suspender o fio do texto.

O mesmo acontece, com a produção romanesca, que apresenta larga gestação e tarda a vir a público. *Una novela que comienza* é “relançada” com/em o *Museo de la Novela de la Eterna* e, posteriormente, com *Adriana Buenos Aires*. Os construtos textuais macedonianos implicam numa escritura descontínua dado ao fato que o pensamento e a leitura também são assim. Ainda que tenhamos um sentido de linearidade na recepção (quase como uma forma de “redenrização”, como os editores manejam as gravações), nossa captação e processamento de “dados” são organizados, por nossa percepção/cérebro, de maneira aparentemente “ordenada”.

É assim que o projeto do *Museo* é o de um romance inacabado, fragmentado em essência, sempre pronto a receber sempre mais uma “peça”. Os prólogos são “inquietos” e por meio deles pode-se ver que a entrada no romance é feita por uma passagem que se desprende da falsa ideia de uma totalidade articulada, corresponde possível de uma “realidade”. Nesta leitura, os prólogos que circulam no romance, sinalizam para o seu caráter inconcluso, de obra aberta, a espera de um próximo leitor-escritor atento que cubra ou refaça a “estrutura” pontilhada. É por isto que o livro é dedicado ao “Lector Salteado”, personagem executor de um tipo de leitura não-linear, inseguida, e que necessita, ao passar pelo romance, “ligar” estes pontos deixados pelo autor e instalados pelo narrador no devir da leitura.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Diré que si he empezado a estudiar el problema antes que el lector, llegaré en cambio a la solución junto a él, pues escribo asociado al lector en una busca común y cordial, preocupándome de que todos los datos estén cuando planeemos la respuesta”
Macedonio Fernández, NTV

Seria oportuno, ao fim, retomar o começo? Para que possamos atar as pontas desta investigação sigamos com mais indagações... Após passar pelo contexto e texto de macedoniano, podemos perceber que nossas perguntas nos guiaram, contudo, outras “inquisições” aconteceram durante o caminho de “frequentação” do universo do velho vanguardista.

Quem é este “escritor” que não publica? Qual área toma por sua? Como publicou após de “ocultado”? Como a dita “obra completa” foi “composta”? A que papel cabe esse “personagem” tão citado por Borges, distinto membro da “família de Cervantes”? Como o *Museo...* chegou a obra central na produção deste e nela permanece?

O contato com o texto ou os pré-textos macedonianos nos fazem entender que todo rascunho e tentativa, já é obra de um pensamento que caminha. Muitas inquisições cifradas no texto nos alargaram o horizonte, mas nem todo o “xadrez” macedoniano foi descomposto. Instaurada a releitura novos portos e margens são rerepresentados, a escrita que molda a margem formata o leito. É assim que uma forma de escrita orienta a uma leitura, que por seu turno remete a uma escrita, como aporte do pensar por sobre o lido.

O suporte do pensamento macedoniano foi registrado no arquivo ora por sua letra, hieróglifo por excelência, ora pelo apoio dos “aprendizes”. O “mestre” não fez escola, não teve uma “guilda”, apenas incorria – num tecer de mantos infinitos – na oficina o diálogo, o “talhar” de pensamentos. Seu instrumento e objeto de arte eram, fiados por pensamentos, muitas vezes não finalizados ou finalizados e retomados, promovia uma densa trama de reescritura, numa tentativa de utilizar da plasticidade para executar, como em música de câmara, a sua Belarte.

A forma de ser e estar descontinua foi apresentada nestes “traçados enviesados” do pensador-escritor. Dessa forma, procuramos esboçar o posicionamento de Macedonio dentro do cenário literário, em especial argentino, retomando o ambiente cultural da época, por meio de “mapas de

leitura” como imagina Álvaro Abós em seu mapa literário de Buenos Aires, para repassar pelo *locus* primeiro dos “grupos de trabalho da linguagem” dos quais o advogado retirado participou.

O referido “mapa literário” delineado nos leva a uma rede de leituras, encontradas no perpassado caminho das livrarias e cafés daquela cidade, espaços que abrigaram – muitas vezes ocultadamente – o nome do “mestre”. Fernández foi retomado diversas vezes iniciando o que chamamos de “corporação silenciosa”, que foi e é responsável pela empresa divulgadora e mantenedora da figura do artista. Dos novos “mestres” destacamos diversas leituras que indicam novos tecidos, novos fiões e que nos levam a tramas possíveis e novos trajetos de leitura diante do intermitente texto macedoniano.

De todo seu elenco, seja voltando aos *Papeles Antigos*, seja pela projetada leitura do *Museo...* encontramos uma urdira complexa. Para o seu deciframento, ou reciframento, tomamos com apoio os diversos códigos sobre a aproximação da “leitura” e da “reflexão” do literário. A intrincada textura inicial nos levou a procurar a quais filtros de leitura referiam-se cada teórico, para que pudéssemos atentar para as limitações e os ganhos de cada um deles.

Com este circuito crítico deslindado, procuramos atentar aos possíveis processos de leitura da “hipotética nova forma” romanesca tramada no interior da oficina macedoniana. A obra foi chamada ao centro da produção romanesca não só pela sua crítica, que, pontualmente, desde os anos 70, debruça-se sobre a mesma, mas também pela rede de leitores comuns que retoma a obra e o autor em diversas modalidades artísticas. Para tal, necessitamos colocar o nome do escritor no grande “impossibilitador de leituras”, nos sites de buscas e gerar os “novos textos descontínuos” e os seus “novos leitores salteados”.

Procuramos nestas linhas observar o trabalho macedoniano com a linguagem, o que gerou o projeto de um “nova forma” ou “forma futura”. O livro-romance aparece como uma forma aberta, no qual o devir da leitura-escritura coloca o leitor (seja o leitor-autor, o leitor-copista, o leitor empírico, o leitor-real) como personagem do enredo. Neste processo de leitura e escritura aplicada, aquela que exige o retorno, seja para a leitura ou flexão do escrito, é explicitada a dimensão constitutiva da criação. É assim que, por meio do grafo complexo da escritura, o “gabarato insulso”, que Macedonio compõe o jogo

com/dos signos, literários e linguísticos, e que portanto culturais e socialmente instituídos.

É através da música de câmara, com poucos executores, e de som acondicionado no íntimo que o projeto toma corpo e aparece, por meio de uma partitura repartida, em suporte livro. Assim que editados os primeiros livros, o argentino segue com sua escrita caleidoscópica. Centrado na prosa, e com incursões na poesia, Macedonio dá início a sua produção literária. Torna-se um pensador-escritor sobre o processo de composição da literatura, a escrita.

Dado o manuseio com a linguagem, inicia em sua oficina do pensamento os esboços narrativos que originariam uma “obra”, ou em seus termos, um “romance”, que acrescentaria uma tentativa de modificação as poéticas vigentes. Apesar de seu conteúdo de ruptura com os modelos atuais, promovia uma retomada de elementos e técnicas já existentes, como o autor cita já iniciada em *Don Quijote*, para a “arte concienzosa”, ou seja, para a arte consciente da existência e da necessidade da técnica para a composição de sua estrutura e conteúdo.

A presença macedoniana é alcançada sobre o signo da não citação, da referência indireta, a alusão. O processo da presença marcada pela ausência, o continuum dos paradoxos desestabilizantes, dos jogos linguísticos, da metáfora e da alegoria. O *Museo de la Novela de la Eterna*, e numa visão geral, toda a produção relativa ao momento verbal da Belarte, sinaliza para o receptor-viajante-navegador-leitor, tanto crítico como comum, o movimento “revolucionário” no delineamento do resgate do ficcional.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÓS, Álvaro. **Macedonio Fernández: la biografía imposible**. Buenos Aires: Plaza y Janés, 2002.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. Volume 1. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

AIMINO, Dante. El Joven Macedonio Fernández y la ciencia de la vida In: ATALLA, Daniel. (Editor) **Impensador Mucho, ensayos sobre Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

ANCLADA, Anibal Salazar. En el centro del canon: Leopoldo Lugones em las anotologías poéticas argentinas (1900-1938), **Revista Atenea**. Chile, n.491. Janeiro 2005. Acessado em 01 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622005000100010&lng=es&nrm=iso>.

ATALLA, Daniel. (Editor) **Impensador Mucho, ensayos sobre Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. **Macedonio Fernández, lector del Quijote**. Buenos Aires: Paradiso, 2009.

Barthes, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg, Coleção Elos. Editora Perspectiva, São Paulo:1987.

_____. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **A aula**. Tradução e Posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007

BETANCORT, Sonia.. Cómo llegar a oriente a través de Schopenhauer, Macedonio y Xul Solar. **Cartaphilus**: revista de investigación y critica estetica 9, 2011, p.69-86. Acessado em: 10 outubro 2012 Disponível em: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/142501/127811>

Betancourt, María Eugenia. **La irreverencia vanguardista de Macedonio, Borges y Piglia**. Disponível em: <http://www.letralia.com/176/articulo01.htm>. Acessado: out 2012.

BERTONI, Paulo Gilberto. **Os princípios da filosofia de William James: compromissos e consequências de uma filosofia de ação**. 10 setembro 2011. 194 folhas. Tese de Doutorado. UFScar, São Carlos, 2011 Disponível: <http://www.dfmc.ufscar.br/uploads/publications/4f049c72ed36f.pdf> . Acessado em: 7 setembro 2013.

BIOY-CASARES, Adolfo. **Borges**. Buenos Aires, Argentina: Editora Destino, 2006

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Editora Globo: Porto Alegre:1976.

_____. **Inquisiciones/Otras Inquisiciones**. Buenos Aires: Delbosillo, 2012.

Borinsky, Alicia. **Macedonio Fernández y la teoría crítica, una evaluación.** Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1987.

BUENO, Mónica. **Macedonio Fernández: un escritor de fin de siglo.** Buenos Aires: Corregidor, 2000.

_____. (Compiladora) **Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández.** Buenos Aires: Corregidor, 2001.

_____.(Compiladora).**La novela argentina: experiencia y tradición.** Buenos Aires: Corregidor, 2012.

Betancourt, María Eugenia. **La irreverencia vanguardista de Macedonio, Borges y Piglia.** Disponível em: <http://www.letralia.com/176/articulo01.htm>. Acessado: out 2012.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem.** Ciência e Cultura. 24 (9): 803-809, set, 1972.

CAMBLONG, Ana. **Macedonio, retórica y política de los discursos paradójicos.** Buenos Aires: Eudeba, 2003.

_____. **Ensayos Macedonianos.** Buenos Aires: Corregidor, 2006.

_____. Estudio preliminar. In: **Museo de La Novela de La Eterna;** edición crítica. Ana María Camblong; Adolfo de Obieta (Coord.). Madrid: ALLCA XX, 1997.

CELEDÓN, Esteban Reyes. Cervantes leitor de Cervantes: a auto-leitura como processo de criação. In: **Leitor, Leitura: literatura, recepção, gênero.** Leni Ribeiro et al (Org).Vitória: Ed. PPGL,2011

CORDIVIOLA, Alfredo. Lugones, a violência das horas; **Poéticas da violência. Da bomba atômica ao 11 de setembro,** 1, São Paulo, Humanitas,

DALMARONI, Miguel. Incidencias y silêncios. Narradores del fin del siglo XX. In: JITRIK, Noé.**Historia Crítica de la Literatura Argentina/Macedonio,**vol 7. Buenos Aires: Emece, 2007.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria do texto. **Prolegômenos e teoria da narrativa.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

DELGADO, Verónica. **El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias:1986-1913.** Tese de doutorado. Universias Nacional de La Plata.. Facultad de Humanidad y Ciencias dela Educacion. La Plata:2006. Disponível em: <http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/233.pdf>. Acessado: 22 junho 2013.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Epistolario.** Buenos Aires: Corregidor, 2007. (Obras completas, vol. II).

_____. **Teorías.** Ordenação e notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1974 (Obras completas, vol. III).

_____. **Papeles de Recienvenido y Continuación de La Nada.** Buenos Aires: Corregidor, 2007. (Obras completas, vol. IV).

_____. **Adriana Buenos Aires;** última novela mala. Ordenação e notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 2005. (Obras completas, vol V).

_____. **Museo de la Novela de la Eterna**; primera novela buena. Buenos Aires: Corregidor, 2012. (Obras completas, vol VI).

_____. **Relatos, cuentos, poemas y miscelánias**. Buenos Aires: Corregidor, 2010.(Obras completas, vol. VIII).

_____. **No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos**. Buenos Aires: Corregidor, 1990. .(Obras completas, vol. VII).

_____. **Todo y nada**. Buenos Aires: Corregidor, 1995. (Obras completas, vol. IX).

_____. **Museo de La Novela de La Eterna**; edición crítica. Ana María Camblong; Adolfo de Obieta (Coord.). Madrid: ALLCA XX, 1997.

_____. **O Museo do Romance da Eterna**. Trad.Gênese de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERRO, Roberto. Introducción.In: **Historia Crítica de la Literatura Argentina**. Buenos Aires: Emece, 2007.

FERREIRA, Marina T. A psicologia e a arte de ensinar. In: **COGNITIO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia**, São Paulo, Volume 7, Número 2, julho - dezembro, 2010, pp. 191-196 [artigo-tradução] Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/3479/3008> Acessada em: 8 de setembro de 2013.

FUENTES, Carlos. **Geografía de la Novela**. Buenos Aires: Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica, 1993.

GARCIA, Carlos. **Correspondencia (1922-1939) Macedonio-Borges** Buenos Aires: Corregidor, 2003.

GARCÍA, Germán. **Hablan de Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Carlos Perez Editor, 1969.

_____. **Macedonio Fernández, la escritura en objeto**. Buenos Aires:Adriana Hidalgo Editora, 2000.

GONZÁLEZ, Horacio. **El filósofo cesante, gracia y desdicha en Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Atuel, 1995.

GOIC, Cedomil.**Historia de la novela hispanoamericana**.Chile: Ed. Universitarias de Valparaiso: Universidad Católica , 1972

GRAMUGLIO, Maria Teresa. Sur:uma minoria cosmopolita na periferia ocidental.**Tempo Social**. 2007, volume 19, número 1, pp. 51-69. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v19n1/a04v19n1.pdf>. Acessado em: 11 de agosto de 2013.

HAYMES, Mateo García. Una Vanguardía conservadora, la revista Martín Fierro ante la emergencia de las industrias culturales.In: **Letras Históricas / Número 4**.Janeiro- junho de 2011, pp. 75-93.

Isaacson, Jorge. **Macedonio Fernández: sus ideas políticas y estéticas**. Colección Figuras Contemporáneas. Buenos Aires: Editorial Belgrano,1981.

ISER, Wolfgang. "Os Atos de Fingir ou O que é Fictício no Texto Ficcional" In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2a Ed. ver. e ampl.. - Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

JACKSON, Luiz e BLANCO, Alejandro. A crítica literária e a sociologia no Brasil e na Argentina. In: **Tempo Social** Revista de Sociologia da USP, v.23, n.2,2011. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ts/v23n2/v23n2a02.pdf .Acessado em:11 de agosto de 2013.

JITRIK, Noé. **El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos**,Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1971.

JITRIK, Noé. **El No-Existente Caballero** (Ensayo sobre la forma del "personaje" en la literatura latinoamericana), Buenos Aires, Megápolis, 1975.

JITRIK, Noé. La Novela <futura>.In: M. Fernández, **Museo de la Novela de la Eterna**, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, 1997.

JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**, vol. 7.Macedonio. Buenos Aires: Emecé, 2007.

JOSEF, Bella. **O espaço reconquistado, linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

_____. **O romance hispano-americano**. São Paulo: Ática,1986.

_____. **Historia da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

KUNDERA, Milan. **El arte de la novela**. Tradução de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tiesquets Editores, 1987.

LAFFORGUE, Jorge. **La nueva narrativa latinoamericana 1**.Buenos Aires: Paidós,1969.

_____. **La nueva narrativa latinoamericana 2**.Buenos Aires: Paidós,1972.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Graal, 2003.

_____.Literatura e Sociedade na America Hispânica. In: **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. Representação Social e Mímesis. In: **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____.O leitor demanda (d)a literatura In: **A Literatura e o leitor**. JAUSS et al.São Paulo: Paz e Terra, 2001.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009.

MANSIELO, Francine.Lenguaje e ideología. In: FERNÁNDEZ, M. **Museo dela Novela dela Eterna**. Ed. Crítica Anan Camblong e Adolfo de Obieta (Org).Madrod:ALLCA XX,1997.

MANZONI, Celina. **Vanguardistas en su tinta: documentos de la vanguardia en América Latina**. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e Diversidade In: **América Latina em sua Literatura**. Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MICELI, Sergio. Jorge Luis Borges: historia social de um escritor nato. Novos estudos. - **CEBRAP**, Mar 2007, no. 77, p.155-182

MONDER, Samuel. **Ficciones Filosóficas**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e Renovação. In: **América Latina em sua Literatura**. Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MORENO, César Fernández. **Introducción a Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Editorial Talía, 1960.

_____ e JITRIK, N. **Un lenguaje nacional**, tomo 3. Buenos Aires: Entelman, 1984.

MUNOZ, Marisa Alejandra. **Macedonio Fernández: su tesis inédita De las personas**. Cuyo, Mendoza, 2013. Acessado em: 03 dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-31752010000100007&lng=es&nrm=iso>.

OBIETA, Adolfo de. 1999. **Macedonio Fernández. Memórias errantes**, Buenos Aires: Corregidor.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. Tradução de Gilberto de Mello Kujawski e comentários de Julián Marías. São Paulo: Livro Ibero-Americano Ltda, 1967.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O novo romance francês**. São Paulo: Buriti, 1966.

PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. **Formas breves**. São Paulo: Cia da Letras, 2004.

_____. **A cidade ausente**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2007.

PRIETO, Julio. **Desencuadrados, vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

PIZARRO, Jerónimo. Una ligera revisión de puntos y comas. Los textos postúmos de Eça de Queiros y Macedonio Fernández. In: **Al Margen**, junio n.25, 2009, pp.72-80

ROSSET, Clément. Schopenhauer, o filósofo do Absurdo. Tradução M. Marta G. Hussein. In: **Princípios**: Revista de Filosofia, vol.3, n. 4, p.178-211, jan-dez de 1996. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=186132>. Acessado em: dezembro 2012.

REICHARDT, Dieter. Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina. In: GARCÍA, C. e REICHARDT, D. **Las Vanguardias Literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay**. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2004.

ROSA, Nicolás. Prólogo. In: BARRENECHEA, A et all. **La crítica literaria contemporánea**, vol1. Buenos Aires: Centro de Editores de América Latina, 1981.

SALVADOR, Nélica. **Macedonio Fernández, el creador de lo insólito**. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

_____. **Macedonio Fernández, precursor de la antinovela**. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica**, Buenos Aires 1920-1930. São Paulo, Cosac Naif, 2010.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

SCALABRINI, Ortiz. **El hombre que está solo y espera**. Buenos Aires: Gleizer, 1931.

Scharwz, Jorge e Alcalá, May Lorenzo. **Vanguardas argentinas dos anos 20**. Editora Iluminuras, 1992.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Record: São Paulo, 1996.

_____. **Los libros que no he escrito**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: Siruela, 2008.

SILVA, Paulo Renato. “**Victoria Ocampo e intelectuais de Sur : cultura e política na Argentina (1931-1955)**”, (IFCH) da UNICAMP. Acessado em : 17 de agosto de 2013. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/53449798/As-revistas-Sur-Contorno-e-a-nova-geracao-intelectual-argentina-1948-1956>.

SPINELLI, Maria Estela. **El sesquicentenario de la revolución de mayo**. Disponible http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/vj_spinelli.pdf. Acessada em 26 ago 2013.

STRATTA, Isabel. Vanguardia y Museo de la Novela. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**, vol. 7 Macedonio. Buenos Aires: Emecé, 2007.

TIRATEL, Susana Romanos de; GIUNTI, Graciela M. and PARADA, Alejandro E. **Las revistas argentinas de filología, literatura y lingüística: visibilidad en bases de datos internacionales**. [online]. 2003, vol.32, n.3, pp. 128-139.

TRIPOLI, Vicente. **Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Plus Ultra, 1971

TORRES, Alejandra. **La Argentina del Centenario en Mundial magazine de Rubén Darío**. Olivar, La Plata, v. 11, n. 14, jun. 2010 . Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782010000100007&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 01 maio 2013.

URONDO, Francisco, **Veinte años de poesía argentina 1940-1960**. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1968.

VECCHIO, Diego. Egocídios: **Macedonio Fernández y la liquidación del yo**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

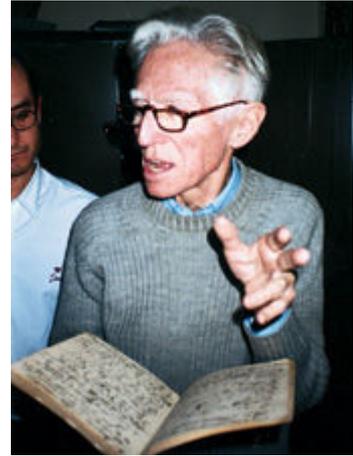
ANEXOS



FOTOGRAFIA 1



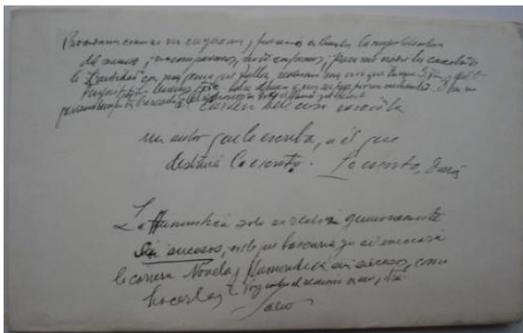
FOTOGRAFIA 2



FOTOGRAFIA 3



FOTOGRAFIA 4



FOTOGRAFIA 5



FOTOGRAFIA 6