

A ambivalência da escritura de Macedonio Fernández

Pessoa, Davi.

Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

A imagem que gostaria de trazer à tona nesta breve comunicação, ao discutir a ambivalência da escritura de Macedonio Fernández, é a do *Scribens*. Roland Barthes, em *A preparação do romance* (2005), vol. II, nos lança a seguinte imagem desta figura: “o eu que está na prática da escrita, que está escrevendo, que vive cotidianamente a escrita” (BARTHES, 2005, p.74). Barthes estava, dessa maneira, pensando a atividade do escritor como um processo, o *Scribens* seria o *Operator*, aquele que faz, e não o *Scriptor*, aquele que fez, sacralizando-se a si mesmo.

Macedonio Fernández (1874-1952), em 1941, apresenta os romances siameses (las novelas gemelas), “Adriana Buenos Aires” e o “Museo de la Novela de la Eterna”, na revista *Sur*, da seguinte maneira:

Mi opinión, que quizá no será compartida, es que la novela que se ha usado (y que yo practicaré previamente en la “última novela mala”: Adriana Buenos Aires), la de alucinación, o sea de hacer participar al lector en las alegrías y penas de los personajes, es irremediamente pueril; que solo será artística una novela que se proponga – y obtenga menos intensamente - el supremo resultado de una conmoción total de la conciencia, conmoción que será la más plena apertura hacia el total enigma metafísico. (FERNÁNDEZ, *Papeles de Recienvenido*, p.91-92).

Macedonio apresentava assim, segundo Diego Vecchio, em *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo* (2003), uma discórdia entre os dois romances que era tanto de valor (um é bom e o outro, ruim) como de tempo (um é o último e o outro, o primeiro). A fronteira colocada entre o critério de valor e o critério temporal, segundo Diego Vecchio (2003), é extremamente movediça, tornando-se esta um critério subjetivo, já que o raciocínio de Macedonio parte de um “efeito de leitura”. Ao romance ruim o efeito de leitura recebe um nome: a alucinação. O leitor lê o

romance como se fosse uma “realidade”, e este leitor confunde o mundo das personagens com o mundo das pessoas. *La novela mala* estaria, dentro dessa perspectiva, assemelhando-se ao romance chamado “realista”. Para Macedonio o romance realista é aquele que cultiva a verossimilhança, produzindo uma “ilusão de realidade”. Já na *novela buena*, o efeito de leitura recebe dois nomes: distanciação, pois este romance busca produzir uma distância entre ficção e realidade, leitura e vida, sonho e vigília, arruinando a verossimilhança. O segundo nome é comoção. *La novela buena* procura produzir uma comoção na consciência do leitor, fazendo com que ele acredite, mesmo que por um instante, que no lugar de uma pessoa, aquele que está diante de seus olhos, é uma personagem. Para montar esta ilusão de realidade, ainda segundo Vecchio (2003, p.78), Macedonio se utiliza do dispositivo da “Doble Novela”, ou seja, oferece ao leitor uma “novela de leyentes”, onde os personagens também lêem.

Como o próprio Macedonio declara no *Museo de la Novela*:

Mi plan, que quizá nunca realizaré, era hacer la novela de lo que les pasaba a dos o tres personas, que se reúnen habitualmente a leer otra novela, de tal manera que estas personas que leen la novela se vivifiquen intensamente en la impresión del lector en contraposición con las personas protagonistas de la novela leída. Así que los protagonistas de la “novela de leyentes” parecen seres vivientes, por la constante figura debilitada de las actitudes de los protagonistas de la “novela leída”. Y nótese que lo que espero de esta constante contraposición paralela, en la mente del lector viviente que tengo en usted, al surtir el efecto simultáneo de la atenuación de las figuras o fantasma de la novela leída por el relieve que asumen los protagonistas de la novela de leyentes, es que el lector, usted, viviente, dude por un instante de ser un existente que lee, y se estremezca de creerse por un instante sin más ser que el de un personaje leído (FERNÁNDEZ, *Obras Completas IV*, 1989, p.91).

Macedonio Fernández produziu uma enorme quantidade de textos, nos quais a imaginação está constantemente buscando novas significações, outras possibilidades para algo que está dado, fixo, enraizado. Passou anos escrevendo textos que entrecruzavam propostas metafísicas, reflexões literárias, teorias sobre o Humorismo.

Articula, dessa forma, um amalgama de disciplinas, de gêneros, de leituras, criando um caos, cuja dinâmica se monta e se desmonta através de movimentos arriscados. No que diz respeito ao romance, Macedonio combatia o realismo, a mimesis e a verossimilhança do romance tradicional. Ele produzia uma série de procedimentos que deslocavam os personagens, os ordenamentos lógicos e cronológicos, espaços ficcionais, etc. Cada um desses deslocamentos é potencializado por um escritor que pensa e escreve ao mesmo tempo. O universo discursivo de Macedonio joga com a contingência, há uma constante disjunção inclusiva se efetuando, o que pode acontecer e o que não se sabe se pode acontecer são dois momentos inter-desconfiguradores, um precisa do outro.

Quando pensamos o romance do século XIX, ou como o nomeou Lukács, *epopéia da era burguesa*, em *A teoria do romance* (2000), vamos sendo conduzidos, de certa forma, pela teoria do primeiro Lukács, 1962, na qual o teórico destaca que o romance desde seu advento estaria ligado ao signo de seu paradoxo, pois o romance está condenado a ser fragmentado, e a "totalidade extensiva da vida" não é mais palpável. Concomitantemente a "imanência do sentido à vida" tornou-se problemática, e o romance não pode renunciar sua atitude para a construção de uma totalidade. Portanto, percebemos que o romance já vai sendo delineado, que uma forma é já pensada para o mesmo, e que esta forma deve revelar o próprio paradoxo do qual ele não pode se esquivar. Lukács destaca:

No romance, a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim, o romance em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo (LUKÁCS, 2000, p.72).

Interessante pensar que no mesmo instante que ele pensa o devir do romance, escritura que incorpora uma arte problemática e um ser problemático, o gênero elabora dentro de sua constante oscilação, um porto seguro que abrigará a normatização para o próprio devir:

[...] como forma, no entanto, o romance representa um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir; como idéia

do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir [...] (LUKÁCS, 2000, p.73).

Como é possível tomar o devir como norma? Existe algo que seja essencial na estrutura do romance? Como a norma poderia exercer seu poder sobre o devir do romance moderno?

Em 1916, Lukács, como sabemos, elaborou algumas concepções sobre o romance em seu clássico *A teoria do romance* (2000), e dentre uma série de questões contidas nesse estudo, ele afirmara que Dostoiévski não havia escrito romances. Ferenc Fehér, um dos maiores discípulos de Lukács, da escola de Budapeste, admirador da obra de Dostoiévski, não aceitava tal afirmação do Lukács de 1916. Em *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance* (1972), Ferenc Fehér levanta uma série de questões para tentar definir o que seria um romance, e, ao mesmo tempo, questiona a crise do romance, esta compreendida não como morte, pois o romance não seria aquele gênero problemático, como afirmava Lukács, mas, ao contrário, para Fehér, o romance era um gênero ambivalente. Nesta nova teoria marxista do romance, Fehér seleciona ambivalências contidas no romance e discute tais pontos.

Para defender sua tese Fehér expõe como Lukács pensa sobre a problematização do romance: “O romance é um gênero problemático, decreta a teoria lukacsiana do romance, porque o mundo que o criou é “problemático” no conjunto de suas estruturas” (FEHÉR, 1972, p.7). Portanto:

O romance é *problemático* em duplo sentido, pois exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua época (em relação à medida de valores precedente) e porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda sua construção representam uma tarefa não resolvida (segundo Lukács, insolúvel); logo, um problema (FEHÉR, 1972, p.6).

Destacamos agora as seguintes passagens, onde Fehér discute a ambivalência do romance:

O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços

que derivam do mimetismo da construção específica de uma “sociedade social” *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie (FEHÉR, 1972, p.12).

Como a todo instante, aí também, estamos em posição de detectar a ambivalência do romance: a ruptura dos laços familiares, é, ao mesmo tempo, uma das etapas da emancipação do homem (FEHÉR, 1972, p.35).

[...] ao se propor representar figuras *moralmente* de valor (confrontando-as a *qualquer sistema* de preferências éticas), ele deve virar as costas ao *universo de bens*, da aquisição [...] Por outro lado, também aí, a ambivalência do gênero se exerce (FEHÉR, 1972, p.50-51).

Lembramos, aqui, também, da *posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), ensaio de Adorno, que foi originalmente uma conferência para a RIAS de Berlim, publicada em *Akzente*, em 1954, em seu número 5. Do ensaio de Adorno destacamos uma passagem que gerou e ainda gera muita discussão acerca do tema: “O momento destacado será o da posição do narrador. Ele se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.55). É importante aqui lembrar a etimologia do termo “paradoxo”: do latim, *paradoxon*, do grego, *parádoxon* – pára (contrário) + doxa (opinião), determinando assim aquilo que exprime uma contradição.

A estrutura problemática para Macedonio seria o próprio pensamento, pois o escritor-scribens procurava investigar a origem de seu pensamento e seus desdobramentos. Em relação ao paradoxo, qual seria o paradoxo da atitude de escrever ao mesmo tempo um romance “ligado” ao século XIX e outro que esfacela os membros dessa estrutura já envelhecida? Macedonio não viria aí nenhuma contradição, pois a disjunção inclusiva, ou seja, o contato estabelecido com aquilo que se difere é um gesto necessário para uma nova possibilidade de atuação do romance no século XX. Quando pensamos em ambivalência na escritura de Macedonio Fernández pensamos na possibilidade de correlacionar uma série de imagens que aparecem e reaparecem.

Giorgio Agambem nos lembra, em seu ensaio *O ser especial*, presente no livro *Profanações* (2007), que:

Em primeiro lugar, a imagem não é uma substância, mas um acidente, que não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito (*quod est in speculo ut in subiecto*). Estar em um sujeito é, para os filósofos medievais, o modo de ser do que é insubstancial, ou seja, não existe por si, mas em outra coisa (...) Dessa natureza insubstancial derivam duas características da imagem. Não sendo substância, ela não tem realidade contínua, nem se pode dizer que se mova através de um movimento local. Aliás, ela é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla (AGAMBEN, 2007, p.51).

Portanto, o olhar movente da figura acidental do *Scribens* entra em contato com uma imagem que é também toda movediça dos romances dos séculos XIX e XX, imagem das linguagens (idealista e anti-idealista), imagem da correspondência (remetente transformado em destinatário e vice-versa), imagem do leitor-autor e autor-leitor, imagem das sobras (autor sem obra), imagem do leitor “seguido” e “salteado”, imagem do livro-título e do título-livro, imagem dos prefácios (impossibilidade de começar), imagem das páginas em branco, enfim, uma infinidade de imagens que potencializam a exclusão do paradoxo, pois este apenas estaria ressaltando a força de um determinado dado em relação a sua contra força.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W.. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance* vol. II: a obra como vontade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERNANDEZ, Macedonio. *Adriana Buenos Aires*: última novela mala. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

_____, Macedonio. *Obras Completas, vol. IV, Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, Buenos Aires: Corregidor, 1989.

_____, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. 2ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____, Macedonio. *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Cuadernos del Plata, 1929.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

VECCHIO, Diego. *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. 1 ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.