
Inconclusões e anúncios do romance macedônico

Matheus Menezes Marçal³⁵

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo investigar a construção do *Museu do Romance da Eterna*, do autor argentino Macedonio Fernández, identificando as ligações e divergências que apresenta em relação ao gênero romanesco através da teoria da literatura e da produção crítica de escritores e filósofos da linguagem. Duas características da obra estruturam e pautam as propostas de nosso trabalho: prólogos e as personagens. Acreditamos que, por conta das partes selecionadas, poderemos identificar os processos constitutivos da poética inaugurada pelo autor no romance e especular sobre as ligações dessa obra com uma ideia de arte contemporânea ao leitor através das reflexões de Giorgio Agamben e Enrique Vila-Matas. Nosso trabalho também objetiva, por fim, investigar como a utilização de uma linguagem que desvia dos discursos normativos, como escreve Barthes na *Aula*, se mostra como uma força de revolução e resistência literária frente aos poderes normativos que afetam nossos discursos.

PALAVRAS-CHAVE: Macedonio Fernández; Romance; Literatura contemporânea.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo investigar la construcción del Museo de la Novela de la Eterna, del autor argentino Macedonio Fernández, identificando las relaciones y las divergencias que presenta en relación al género novelístico a través de la teoría literaria y de la producción crítica de los escritores y de los filósofos del lenguaje. Dos características de la obra estructuran y pautan las ideas de nuestro estudio: los prólogos y los personajes. Creemos que, por cuenta de los puntos seleccionados, podremos identificar los procesos constitutivos de la poética empezada por el autor en la novela y, también, buscar las relaciones de esa obra con un pensamiento de arte contemporánea al lector por medio de las reflexiones de Giorgio Agamben y de Enrique Vila-Matas. Nuestra investigación objetiva, por último, pesquisar como el uso de un lenguaje que desvía de los discursos normativos, así como escribe Barthes en *Leçon*, se muestra como una fuerza de revolución y de resistencia literaria delante de las reglas que afectan nuestros discursos.

PALABRAS CLAVE: Macedonio Fernández; Novela; Literatura Contemporánea.

³⁵ Mestrando em Linguística e Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS. Bolsista Capes.

1. INTRODUÇÃO DE UM LEITOR MACEDÔNICO

Todos textos são construções, uma seleção consciente ou não das escolhas que seus autores (e autoras) fazem. Os textos literários não se pautam em uma regra diferente dessa, são resultado da seleção dos morfemas até à ordem das orações nos períodos. Lemos as escolhas do outro, o que faz com que a literatura seja, ainda que possamos discutir essa ideia, o resultado e o compartilhar de decisões individuais.

Nosso percurso de leituras é, igual à construção de nossos textos, um retrato das escolhas que fizemos e das características que privilegiamos para constituir nosso corpus de livros preferidos. Nossas decisões como leitores estão diretamente ligadas com as opções que os autores fazem durante a composição de seus livros, negar isso é negar que a literatura está contaminada pelo sujeito social que a cria.

Nesse espaço, entre as escolhas do leitor e as do autor, existem diversos fatores sócio-historicos que influem positivamente (ou negativamente) nesse relacionamento, podemos citar, como um dos principais, o fato de a língua estar cada vez mais dominada pelo discurso daqueles que detêm o poder. Reproduzimos diariamente, querendo ou não, discursos que nos são induzimos por instituições e aceitamos, assim, que as narrativas não ultrapassem uma estrutura padrão (vendidas por indústrias, como a do Cinema e seus filmes que só alteram a história e mantêm a mesma estrutura, como a mídia que cria dramas cotidianos transformando eventos isolados em histórias com personagens “bons” e “maus”). São múltiplos os casos em que aceitamos o discurso que nos é imposto e, assim, fechamos os olhos para as particularidades e para a multiplicidade dos discursos (e da vida).

Romances são discursos e, como tais, sofrem os ataques à linguagem que descrevemos anteriormente, por causa desses ataques é que o romancista Enrique Vila-Matas afirma que, em literatura, “O que está sempre em pauta é o ato de provar um desvio, resgatar o que está esquecido, enfrentar a convenção.” (VILA-MATAS, 2011, p.51).

A obra *Museu do Romance da Eterna* foi escrita durante toda a vida de Macedonio Fernández e, foi, ainda assim, uma obra inacabada, pois a versão publicada é uma montagem dos papéis em que o autor escrevia o que ele projetava para o romance e o que veio a se tornar,

para nós, o texto aqui estudado. Durante o texto, é-nos apresentada a teoria metafísica que Macedonio criou para tentar explicar a realidade, com ela e sua prosa o autor expõe uma questão essencial para todo leitor-criador de literatura, a batalha entre a realidade e a linguagem. Barthes (BARTHES, 2007) afirma que a literatura é o resultado da incessante inconformidade dos humanos com o fracasso das palavras para representar a realidade.

O livro de Macedonio está dividido em duas partes distintas, mas que, como descreveremos melhor no desenvolver do trabalho, são interdependentes na construção de sentido do texto. A parte dos prólogos, que precede a segunda, está dividida em 59 prólogos que se estendem até mais da metade do livro (e voltam após o final dos capítulos, com mais 3 prólogos), e a parte dos capítulos, nela observamos a vida das personagens na estância nomeada Romance, é explícito que o enredo se inicia nessa parte quando já na primeira frase lemos “começa o tempo do romance” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 127).

Essa teoria metafísica serve de alicerce para a construção das demais partes da estrutura do romance, como o enredo, o tempo da narrativa, as personagens, a trama, isto é, a metafísica do autor converte-se em sua poética. Nossa pesquisa consiste em analisar como essa teoria metafísica se constrói dentro do *Museu do Romance da Eterna* (instaurando-se como a poética macedônica) e como os métodos adotados na construção do texto estão ligados com questões abordadas pela literatura contemporânea.

2. O ROMANCE MACEDÔNICO E OS CONCEITOS LITERÁRIOS

No **Prólogo que acredita saber algo, não do romance, que isso não lhe é permitido, mas de Doutrina de Arte**³⁶ podemos ler: “Quero que o leitor saiba sempre que está lendo um romance, não vendo um viver, não presenciando ‘vida’.” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 32), nessa declaração observamos que o livro não busca representar nossa realidade (essa primeira realidade de onde surgem as palavras), porém procura se apresentar como romance, uma outra realidade diferente da (nossa) que serve de base para a obra ficcional. Os mecanismos que

³⁶ Prólogo número 16.

constroem o *Museu do Romance da Eterna* são, portanto, de natureza ficcional e a ficção literária possui suas marcas e meios que a tornam ficção. Em função disso apresentaremos as ferramentas e as discussões que a teoria literária nos fornecem para compreender as obras literárias e seu universo. Esses elementos, acompanhados de reflexões da teoria da literatura servem de base para entender as técnicas construtivas do *Museu do Romance da Eterna* (frente a sua própria poética e à teoria literária) e para questionar a validade da obra para a literatura contemporânea.

2.1 O GÊNERO ROMANESCO

Historicamente a literatura se dividiu em diversos gêneros, denominados lírico, dramático e épico. Dentro dessas três modalidades as obras literárias se subdividem em outros gêneros textuais, como a poesia, o romance e o conto (com o predomínio da prosa) e diversos outros gêneros. Para Carlos Reis, os gêneros são:

[...]categorias substantivas, representando entidades historicamente localizadas, quase sempre dotadas de características formais variavelmente impositivas e relacionáveis com essa sua dimensão histórica: são essas propriedades que reconhecemos em (...) gêneros literários do modo narrativo como a epopéia, o romance, o conto, a novela etc. (REIS, 2013, p. 178)

Essa classificação pressupõe uma estabilidade (ou traços comuns) entre as obras, o que faz com que elas possam se associar a um gênero. Em relação a essa associação, mais especificamente à obra em estudo, Ricardo Piglia, escritor e crítico argentino, afirma:

[...] el rechazo de la ilusión del concepto de genero estendido como tipo relativamente estable de enunciado. Macedonio se presenta como el que llega a tiempo para sepultar la noción de novela fija e, incluso, la noción de genero, en tanto llama 'Museo' a su novela nueva, infiel a la colección de doctrinas existentes, adversas e irreconciliables (e incluso, a veces a la propia). (PIGLIA, 2000, p. 49)

A afirmação de Piglia explica que a obra se apresenta em sua concepção e estrutura como um desvio da principal classificação (a em gêneros) utilizada para categorizar as obras. Para Enrique Vila-Matas, porém, a literatura não se submete aos gêneros, porque:

Um livro não pertence a um gênero, todo livro precede unicamente da literatura, como se esta detivesse de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas que permitem dar, ao que se escreve, a realidade do livro. Esta realidade está sempre inacabada. (VILA-MATAS, 2011, p. 92)

Vila-Matas, que é um escritor e, portanto, apresenta uma opinião diferente em relação à teoria literária consultada, pois, para ele, um texto que lemos não pertence a um gênero, mas pertence a uma entidade denominada “literatura” que esconde seus segredos e meios, e que acaba, conseqüentemente, representando uma realidade fragmentária. Essa reflexão nos ajuda, portanto, a entender os desvios como naturais da Literatura. Antes, porém, de tratar desses desvios, precisamos identificar quais são alguns dos componentes comuns do gênero romance que encontramos no texto em análise.

Elencar, porém, os constituintes das narrativas romanescas é um trabalho de Sísifo, um esforço fadado ao fracasso, pois as obras literárias, como criações do ser humano, são variáveis e não apresentam sempre semelhanças, nas palavras de Domínio Proença Filho: “Na maioria dos casos, é a própria obra que traz em si suas próprias regras. A obra de arte literária se faz, fazendo-se” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 47). As obras literárias apresentam suas próprias normas e nem sempre contêm os elementos comuns ao seu gênero, motivo pelo qual não faremos aqui o movimento de tentar apresentar todos os componentes das narrativas, mas apresentar, sim, os elementos que se relacionem com nossa proposta, a saber: o enredo, a trama, o tempo da narrativa e a personagem literária.

Os dois primeiros elementos importantes são o enredo e a trama. O enredo é “o plano da história relatada” (REIS, 2010, p. 246), o que significa que ele é a história que lemos, o eixo dos acontecimentos, dos eventos em geral que ocorrem durante o desenrolar da narrativa e que organizamos em nossa mente para compreender o que acontece no romance. O conceito de

trama está diretamente ligado ao de enredo, pois ela consiste na organização dos acontecimentos, na maneira como o romancista apresenta-nos os eventos do enredo.

Orhan Pamuk no ensaio “**Personagem literária, trama e tempo**”, do livro *O romancista ingênuo e o sentimental*, define a trama como:

a sequência de eventos da história, não é outra coisa senão uma linha que liga os pontos que desejamos mostrar e transpor. Essa linha não representa o material ou o conteúdo do romance – ou seja, o romance em si. Mas indica a distribuição, ao longo do texto, dos muitos milhares de pontinhos que compõem o romance. (PAMUK, 2011, p. 60)

Nessa definição de Pamuk, aparecem duas palavras que podem resumir a trama: sequência e distribuição. A trama é a sequência em que lemos a história e a distribuição dessa sequência de eventos (capítulos, partes, episódios).

Outro elemento que o *Museu do Romance da Eterna* coloca em xeque em sua narrativa é o tempo da narrativa. O tempo, dentro da obra literária, pode ser analisado de duas maneiras: o tempo cronológico a que estamos acostumados (pragmático e que corre como um relógio) e o tempo psicológico e subjetivo, em que se misturam as realidades do eu e do espaço para formarem o tempo do discurso (ou da trama). Domicio Proença Filho (PROENÇA FILHO, 2007, p. 57) explica a diferença entre esses tempos quando escreve:

O tempo cronológico, isto é, o tempo convencional das horas, dos dias, dos meses, das estações e dos anos é a medida exterior da *duração*. Admite padrões fixos de medida, vinculados ao movimento de rotação e translação da Terra. É um tempo objetivo, que se opõe à subjetividade do tempo psicológico, interior e relativo, situado no âmbito da experiência individual, que avalia a partir de padrões variáveis.

Esses dois tempos, presentes na narrativa, são reconhecidos através de marcas (palavras, expressões, verbos) textuais, isto é, são apresentadas no desenvolver do discurso narrativo. No *Museu do Romance da Eterna*, porém, esse tempo narrativo é subvertido através de seus prólogos, que enviam a narrativa para o futuro, isto é, os prólogos “multiplican el acto

enunciador sin dar ingreso al enunciado, siempre enviado hacia el futuro, como una promesa que a lo largo de la novela se desvanece.” (ORQUERA, 1994, p. 54).

O último componente das narrativas necessário e relevante para a análise proposta é a personagem, definida por Carlos Reis como:

Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes narrativos. Na narrativa literária [...] ela é normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato (REIS, 2010, p. 256)

A personagem é um dos constituintes fundamentais das narrativas, visto que é em torno delas que ocorre o desenvolver do romance e elas possuem uma relação com a proposta da obra literária em que se inserem. Em relação à personagem, convém destacar o que Orhan Pamuk evidencia (no ensaio citado anteriormente) quando escreve: “O aspecto mais distintivo da arte do romance consiste em mostrar o mundo tal como os protagonistas o percebem, com todos os seus sentidos” (PAMUK, 2011, p. 58). O romance, nessa perspectiva, constrói sua realidade através de suas personagens e elas representam, em suas ações durante a narrativa, a concepção de mundo que o autor visava explorar e que, possivelmente, o narrador sustenta durante a obra.

O enredo de *Museu do Romance da Eterna* pode ser resumido como: Após uma série de prólogos que antecedem a história e trazem reflexões sobre a obra e apresentam a visão filosófica de mundo do narrador, seguimos os passos do Presidente, um homem que vive com outras personagens em uma estância chamada Romance, as conversas entre as personagens e seus pensamentos são os acontecimentos que fazem avançar a narrativa até seu fim. Final que termina em aberto, pois, após ele, o romance ainda apresenta três prólogos, e no último o narrador autoriza que

[...] todo escritor futuro de impulso e circunstâncias que favoreçam um intenso trabalho, para corrigi-lo e editá-lo livremente, com ou sem menção de minha obra e nome. Não será pouco o trabalho. Suprima, emende, mude, mas, se isso acontecer, que algo fique. (FERNÁNDEZ, 2010, p. 263)

Essas palavras que tornam perceptível que no romance de Macedonio Fernández “La historia es lo que menos importa; lo que importa que funcione el motor, la máquina de hacer novelas” (PIGLIA, 2000, p. 59), pois o seu final não tem como função apresentar uma ação ou reflexão que torne possível ao leitor compreender completamente o sentido do romance.

O enredo, que quase inexistente e pouco avança, conta com diversos personagens que não tem como função adicionar ao texto a verossimilhança e executar ações em suas vidas fictícias, mas para representar a poética macedônica: “Todos os personagens estão ligados ao *sonhar ser* que é sua propriedade, inacessível aos viventes, único material genuíno de Arte. Ser personagem é sonhar ser real [grifo do autor]” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 35), recurso que serve para demonstrar ao leitor sua ideia (que se torna na obra uma abordagem filosófica da vida) de que a literatura não pode representar a vida, apenas demonstrar uma possibilidade de.

É evidente como o *Museu do Romance da Eterna* é um texto que, inserido dentro da estabilidade das obras ficcionais, utiliza-se dela para criar uma nova possibilidade de ficção, fazendo com que seu sentido se expanda e permita abrir novos espaços para uma obra que, como respondeu Enrique Vila-Matas sobre a existência de um livro impossível, “não vale apenas aquilo que mostra, mas, principalmente, aquilo que nela fica em potência, ainda por realizar, as possibilidades que soube conservar.” (VILA-MATAS, 2011, p. 91). Essas palavras do escritor espanhol entram em consonância com a teoria macedônica sobre relação entre a vida e a literatura, que resumida pelas palavras de Piglia é: “El arte, casuística de sus propias reglas, abre una constelación de posibilidades.” (PIGLIA, 2000, p. 80).

A questão genealógica do romance também pode ser vista como um problema, pois, como coloca Milan Kundera em entrevista transcrita no livro *A arte do romance*:

[...] ele [o romance] também está atravancado pela “técnica, pelas convenções que trabalham em lugar do autor: expor uma personagem, descrever um meio, introduzir a ação numa situação histórica, encher o tempo da vida das personagens com episódios inúteis; cada mudança de cenário exige novas exposições, descrições, explicações. Meu imperativo é “janacekianó”: desembaraçar o romance do automatismo da técnica romanesca, do verbalismo romanesco, torna-lo denso. (KUNDERA, 1988, p. 68)

Nesse sentido, o romance como gênero coloca-se como um discurso que, quando está sendo construído, sofre limitações pela “técnica” e impõe aos escritores uma série de convenções e regras pré-concebidas que, ao mesmo tempo em que criam a “estabilidade previamente constituída” (REIS, 2013, p. 171) também limitam o fazer literário. A resposta que Kundera utiliza para essas imposições é ir contra elas, é divergir das convenções, é, em suma, escrever o texto literário que discorda. O *Museu do Romance da Eterna*, como avaliamos, coloca-se da mesma forma como o texto que transgredir as regras de seu gênero, e essas diferenças são esperadas porque, segundo Carlos Reis, os gêneros

[...] são por natureza instáveis e transitórios, sujeitos como se encontram ao devir da História, da Cultura e dos valores que as penetram e vivificam; e os escritores que adotam, transformam ou rejeitam os gêneros literários mais não fazem do que dialogar com a tradição em que se acham imersos, aceitando, prolongando ou refutando certas normas por ela instituídas (REIS, 2013, p. 178).

O romance de Macedônio Fernández, portanto, refuta muitas dessas imposições e cria suas próprias relações com a linguagem literária. Pois como Fabiola Orquera ressalta “*El Museo de la Novela de la Eterna* reúne la ficción y la teoría de la ficción, inaugura una estética y la ejercita por primera vez” (ORQUERA, 1994, p. 53).

2.2 O MUSEU CONTEMPORÂNEO

Além de relacionar o *Museu do Romance da Eterna* com as convenções teóricas que a habilitam a ser considerada como uma obra literária, desejamos demonstrar a solidez das questões literárias levantadas pelo texto estudado que comprovem sua validade após quase 70 anos de sua primeira publicação. Com esse intuito precisamos conectar essa obra com nosso tempo e com as tentativas mais recentes de formulação de critérios para comprovar que uma obra pode ser considerada contemporânea.

Contemporânea é a obra lançada em nosso tempo? (Utilizando como critério a data de publicação). É a obra que apresenta inovações referentes a nossa sociedade? (É possível se falar em inovações em literatura?). São diversas as perguntas que podem ser feitas para delimitarmos o sentido do contemporâneo. Para nosso trabalho, utilizaremos o conceito de contemporâneo formulado por Agamben em seu ensaio **O que é o contemporâneo?** O teórico italiano responde a essa pergunta demonstrando que o contemporâneo não está ligado a critérios pragmaticamente temporais, mas que possui uma natureza ambígua, como mostra em:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Diante do exposto, concluímos que a obra contemporânea é aquela que ao mesmo tempo em que pertence ao seu tempo, porque, pode-se dizer, utiliza a língua em um estágio sócio-histórico e representa uma série de estruturas sociais historicamente situadas, também apresenta uma série de “desvios” que a colocam fora de seu tempo e a instauram como única.

A singularidade da obra contemporânea dependerá, assim, da forma como ela manobra as propriedades do presente para criar alternativas que não encontramos no discurso comum, como aponta o filósofo italiano (AGAMBEN, 2009, p. 70) “ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos”. O que ocorre é que, dessa forma, a relação assimétrica entre o texto e seu tempo permitiram que o leitor, ao se relacionar com o texto, perceba as diferenças entre o seu mundo ficcional e o mundo.

Na procura das propriedades para o século XXI, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas lançou o ensaio ficcional *Perder teorías*, texto em que cria um personagem que é editor e crítico literário e que inventa, através de sua leitura da obra *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, uma lista de cinco elementos que “debían estar em toda novela futura que quisiera sentirse perteniente al nuevo siglo” (VILA-MATAS, 2010, p. 28); são eles: A intertextualidade; as

conexões com a alta poesia; a escritura vista como um relógio que avança; a vitória do estilo sobre a trama; a consciência de uma paisagem moral em ruínas. Podemos encontrar dois deles na obra que estudamos: a vitória do estilo sobre a trama e a consciência de uma paisagem moral em ruínas.

Com o intuito de demonstrar a vitória do estilo sobre a trama o escritor espanhol propõe uma reflexão corrente nos estudos literários:

las tramas en realidad eran sólo unas cuantas y no era necesario darles demasiada importancia, bastaba con incorporar – casi al azar – una cualquiera de ellas al libro que estuviéramos escribiendo y de esta forma poder así disponer más tiempo para la forja de lo que realmente habría de importarnos siempre: el estilo (VILA-MATAS, 2010, p. 44)

Demonstrar, então, a importância do estilo não se trata de demonstrá-lo, mas sim de exemplificar como a outra parte da obra ficcional que ganha atenção: o enredo não passa de uma contínua repetição dos mesmos temas; quanto a isso podemos ler em *Museu do Romance da Eterna*: “Tudo foi escrito, tudo foi dito, tudo foi feito” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 6) e que continua com a piada do narrador “Uma romena cantou um trecho de música do povo e depois encontrei dez vezes o trecho em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos.” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 6).

Além dessa brincadeira e reflexão do narrador sobre os temas comuns e repetidos da Literatura, outro aspecto, que demonstra como no romance do escritor argentino o estilo prevalece sobre a trama, se apresenta nos trechos em que o narrador se dirige ao tipo de leitor com que sonha:

O leitor que não lê meu romance se não o souber todo antes, é o meu leitor, esse é artista, porque aquele que lê buscando a solução final, busca o que a arte não deve dar, tem um interesse pelo vital, não um estado da consciência: só aquele que não busca uma solução é o leitor artista (FERNÁNDEZ, 2010, p. 72)³⁷

³⁷ Trecho retirado do prólogo número 28.

O narrador sugere que o *Museu do Romance da Eterna* é uma obra que não deseja o leitor que procura nele uma resposta ou uma solução final para seus impasses, mas é uma obra que deseja o leitor que já conhece seu enredo e a lê por outro motivo, a lê pela sua maneira de conduzir as palavras (em suma, pelo seu estilo).

Para tratar da construção do livro, faz-se necessário identificar os mecanismos que o autor utilizou para estruturar seu texto, o que se constitui como um desafio (para o autor criar e para o leitor perceber), pois a obra contemporânea adere o seu tempo “através de uma dissociação e de um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). O texto atual ao leitor enfrenta, em sua concepção, uma série de desafios que precisam ser vencidos (e transformados em texto).

Dentre esses problemas um se destaca quando observamos as obras contemporâneas, a necessidade de demonstrar o mundo decadente em que vivemos. O escritor Enrique Vila-Matas concorda com o exposto quando, em *Perder Teorías*, lemos que um elemento essencial para os textos pertencerem ao nosso tempo é “La consciencia de un pasaje moral ruinoso” (VILA-MATAS, 2010, p. 28).

O personagem-narrador de *Perder Teorías* argumenta que após as Grandes Guerras e as revoluções sociais e mecânicas ocorridas no século XX “ya no quedó nada narrable en el continente: pasar había ya pasado todo, y precisamente porque todo ya había pasado, no quedó ya nada para que pasara y pasamos a vivir en La nada.” (VILA-MATAS, 2010, p. 49). A partir da instauração desse niilismo em nossa subjetividade, o gênero narrativo passaria, dessa maneira, a ser o “género supremo de la utopia y instrumento idóneo para enseñorearse nuevamente de la irrealidad, algo absolutamente necesario.” (VILA-MATAS, 2010, p. 51-52).

No *Museu do Romance da Eterna* a paisagem moral em destruição ou, em outras palavras, o desafio de demonstrar o niilismo que se tornou a vida humana, fica clara quando lemos as visitas das personagens à Buenos Aires, cidade que aparece como contra-ponto à estância nomeada de “Romance”, o que faz com que os personagens: “quando andam pelas ruas de Buenos Aires se sentem reais e anseiam voltar a pulsar no romance; vão à cidade como à

Realidade, voltam à estância como ao sonho; cada partida é uma saída de personagens para a Realidade.” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 139).

Criados esses dois espaços, a estância (Romance) do sonho e a Buenos Aires da realidade, os personagens executam, durante o livro, o plano do presidente (personagem que reúne os outros personagens no Romance): conquistar a cidade de Buenos Aires, plano da realidade e do niilismo, “para a Beleza e o Mistério” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 196), assim a ficção invade a realidade para, como escreve Piglia, “fijar La ciudad en el Presidente y depurarla de los lastres de La Historia[maíusculas do autor]” (PIGLIA, 2000, p. 25), instaurando a utopia da ficção como resposta (e salvação) à realidade da qual ela surge.

3. OS PRÓLOGOS (Ou a poética da promessa)

Para analisar os prólogos é necessário, antes, estabelecer a relação deles com o resto da narrativa, pois o *Museu do Romance da Eterna*, segundo Augusto Quenard (QUENARD, 2012), divide-se em duas partes, sendo a primeira a que se constitui do conjunto de prólogos e a segunda a que contém os capítulos, obviedade que, para Quenard, adquire importância porque sustenta o sistema de referências do texto, pois “O repertório dos prólogos tem sua origem na realidade, enquanto que o repertório dos capítulos pode referir-se aos prólogos” (QUENARD, 2012, p. 71).

Essa afirmação, de que os capítulos têm como referente os prólogos, serve para sustentar a ideia metafísica do não ser dos personagens e da não realidade da ficção, pois, se a narrativa tradicional realista (que o texto recusa) tem como ponto de referência para seu surgimento o mundo “real”, na invenção macedônica o ponto de referência se desloca, não há mais o mundo real, mas o imaginário criado a partir dos prólogos.

A relação entre trama e enredo retorna quando observamos o encaixe dos prólogos macedônicos no romance em estudo, se a trama, através de sua sequência, constrói o enredo, como classificar a parte do livro que não faz a história do livro prosseguir?

Carlos Reis (2010, p.152 – 158) define as partes “paratextuais” da narrativa, como o título, a epígrafe, a dedicatória, o prefácio, o posfácio (e, também, o prólogo), demonstrando

que elas têm diversas funções, como contextualizar a obra, cumprir uma função semântica (estabelecendo um sentido primário, como no caso do título). Os prólogos, em uma visão tradicional da literatura, pertenceriam a essa parte paratextual da obra literária. O *Museu do Romance da Eterna*, porém, apresenta um desvio também a essa definição, pois nele os prólogos cumprem uma função estética e são, também, o desenvolver da trama. Se formos pragmáticos e apontarmos que o enredo se constitui apenas dos acontecimentos da história, veremos que ele só se inicia a partir do primeiro capítulo, que se localiza entre o meio e o fim do texto. Mas, visto que a obra apresenta divergências da estrutura típica das narrativas literárias, os prólogos constituem, sim, parte do enredo, pois, como demonstrado anteriormente, tem uma importância significativa na construção de sentido da obra.

O universo de referências, que os prólogos estabelecem, tem por objetivo acostumar o leitor à poética macedônica e explicar os “acontecimentos” incongruentes e inverossímeis que aparecerão com o desenrolar da narrativa. Utilizar os prólogos como o referente do segundo plano da narrativa (constituída pelos capítulos) é a maneira utilizada pelo texto para fazer com que o leitor compreenda que a ficção nasce dela mesma e não da realidade (como em um possível texto realista), observamos isso num trecho do **Prólogo ao nunca visto**³⁸:

Romance com dois começos, segundo preferências.

Com muita dor e entusiasmos, mas nenhuma morte, senão a palavra “Fim” que se escreve longe, muito depois de se haver terminado de ler o título e uma só vez, embora bem a precisassem os prólogos (não todos, mas alguns até terminam), e mesmo o título, quando conclui: suprimi a palavra “Fim” do título, “Fim” do prólogo, para mostrar o quão pouco de sua existência o romance deve à morte – ou à vida (verdade, realismo). (FERNÁNDEZ, 2010, p. 43)

O romance não possui um fim e nem seus prólogos o possuem, isso para fazer com que o leitor perceba que a relação do texto literário não é com o real (a vida humana, que é finita), mas com si mesmo, infinito em suas possibilidades. Um dos trechos em que observamos essa

³⁸ Prólogo número 18.

introdução para a proposta da obra ocorre no prólogo **Às portas do romance**³⁹ em que o narrador explica:

Minha tática de romancista é: personagens só entrevistados, mas o que o Leitor sabe deles é tão bom que ficam gravados pela irritação leitora que, entre amá-los por delicados ou “saber mais ou menos”, operam em sua memória dois fixadores mnemônicos (não há memória sem afetividade, seja irritação ou ternura) e ficarão inesquecíveis. Essa explicação prévia ao romance fará que o leitor não se preocupe por não entender as imperfeições; lerá confortavelmente assim, e o truncado ou obscuro não o afetarão para entender. (FERNÁNDEZ, 2010, p. 70)

Os leitores, a partir desse trecho e de outros mais, passam a compreender que os prólogos têm como uma de suas funções preparar o leitor para a proposta estética da obra. Prova-se, assim, que os prólogos doutrinam o leitor para compreender a poética macedônica, e os métodos a que o texto recorre são diversos, como os três destacados no prólogo **Perspectiva**⁴⁰ “Romance de leitura de irritação, que como nenhum outro terá irritado o leitor por suas promessas e seu método de inconclusões e incompatibilidades; ” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 7), esses três tópicos (a promessa, a inconclusão e as incompatibilidades) giram em torno, principalmente, do primeiro: a promessa. Ela é, em certa medida, a função principal dos prólogos.

A atitude de prometer, no texto, funciona como a ferramenta principal para sua proposta, pois, como Fabiola Orquera se refere: “Desde una perspectiva que contemple la modalización discursiva, MNE puede lerse como la imposibilidad de la enunciación de completar su enunciado, como un ‘no poder ser real’.” (ORQUERA, 1994, p. 55), isto é, a linguagem literária lança o tempo do texto para o futuro, ao não dito (ou ao que poderá ser dito), fazendo com que o romance ganhe força a partir daquilo que esconde. Para reforçar essa característica podemos recorrer a Enrique Vila-Matas que, quando responde a uma pergunta sobre as possibilidades da escrita na contemporaneidade, diz: “Uma obra não vale apenas aquilo que mostra, mas, principalmente, aquilo que nela fica em potência, ainda por realizar, as possibilidades que soube

³⁹ Prólogo número 28.

⁴⁰ Prólogo número 5.

conservar.” (VILA-MATAS, 2011, p. 91). O filósofo italiano Giorgio Agamben em seu livro *Ideia de prosa* reflete sobre um conjunto grande de conceitos, entre eles há o conceito de enigma: “É importante que a representação pare um instante antes da verdade; por isso, só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade” (AGAMBEN, 2012, p. 106).

Nessa reflexão, Agamben pondera que a representação só pode ser aceita se, em vez de representar a “verdade”, seja marcada pela distância que a separa dela, o romance que promete é o romance que tem consciência da insuficiência de seus meios, que, por mais que tente, está fadado ao fracasso de não poder alcançar seu objetivo principal. No prólogo **Outro desejo de saudar**⁴¹ encontramos a declaração do narrador “Não creio ter feito um romance fiel à plena doutrina apresentada” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 50), demonstrando a própria consciência da obra de que ela não pode alcançar sua plenitude, pois “No lugar onde a linguagem fosse perfeitamente acabada, perfeitamente delimitada, começaria o outro riso, o outro pranto da humanidade” (AGAMBEN, 2012, p. 109).

3.1 “AQUI SE TRATARÁ DO MAIS ESPANTOSO DESESPERO QUE NINGUÉM IMAGINOU”

As personagens, no texto literário em estudo, assumem a função de representar, frente ao leitor, as pretensões da prosa de Macedonio Fernández. A temática de uma narrativa, como escreve Pamuk (PAMUK, 2011, p. 112) quando fala sobre o centro dos romances, a questão que a narrativa tematiza “emerge dos detalhes, do formato global e das personagens, que se desenvolvem enquanto o romance é escrito”, isto é, o plano que a obra literária objetiva realizar está espalhado e pode ser identificado por seus detalhes, e as personagens são, nesse contexto, peças importantes dessa composição.

Dentro dessa perspectiva, seguindo Pamuk (PAMUK, 2011, p. 59), encontramos a seguinte reflexão: “O romancista desenvolve seus heróis de acordo com os tópicos que quer

⁴¹ Prólogo número 20.

pesquisar, explorar e expor com as experiências de vida que deseja pôr sobre o foco de sua imaginação e sua criatividade.”. Os heróis, para o romancista turco, são as personagens do romance, e essa ligação que ele estabelece, entre as experiências dos caracteres ficcionais e a criatividade do autor, torna-se extremamente adequada dentro do universo ficcional do *Museu do Romance da Eterna*, tendo em vista que suas personagens servem de base para a exemplificação da metafísica exposta anteriormente.

A apresentação das personagens no romance em análise está, de certa forma, dividida em duas partes, primeiramente aparecem nos prólogos, com explicações sobre suas maneiras de ser e sobre sua função na narrativa, e, depois, aparecem dentro do enredo atuando (pois usar “vivendo” seria inadequado para Macedonio) como concretizações das reflexões e funções para eles estabelecidas nos prólogos.

No prólogo **Romance dos personagens**⁴², podemos ler:

Todos os personagens estão ligados ao *sonhar ser* que é sua propriedade, inacessível aos viventes, único material genuíno de Arte. Ser personagem é sonhar ser real. E o mágico neles, o que nos possui e encanta neles, o que só eles têm e forma seu ser, não é o sonho do autor, o que este os faz executar ou sentir, e sim o sonho de ser, em que avidamente se lançam. (FERNÁNDEZ, 2010, p. 35)

E, no mesmo prólogo, o narrador continua: “Eu consinto que eles queiram viver, que tentem e cobicem a vida, mas não que pareçam viver, no sentido de que os fatos pareçam reais; abomino todo realismo” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 35). Configura-se, nesse prólogo, a questão que pauta as figuras desse romance: a vontade de viver; paralela a esse desejo está a proposta de quebra do realismo dos romances, pois os personagens, para poder admirar a vida, não podem fingir que vivem a mesma vida (realidade) do leitor. Quanto a isso, o narrador no **Prólogo quádruplo**⁴³, afirma: “Que meus personagens não saibam se foram trazidos a ‘O

⁴² Prólogo número 17.

⁴³ Prólogo 54.

Romance' ou ao romance. [...] Que meus personagens não se pareçam nem com as pessoas nem com os 'atores', que lhes baste o encanto de serem 'personagens'"⁴⁴ (FERNÁNDEZ, p. 118).

A ferramenta que o narrador utiliza para fazer com que os personagens desejem a vida é demonstrar como, na obra ficcional, não há realidade. O romance macedônico recusa a verossimilhança e, como vemos no prólogo 16:

A tentativa estética presente é uma provocação à escola realista, um programa completo de desacreditamento da verdade ou realidade do que o romance conta [...]. O desafio que persigo à verossimilhança, ao disforme intruso da Arte, a Autenticidade [...] culmina no uso das incongruências, até esquecer a identidade dos personagens, sua continuidade, a ordenação temporal, efeitos antes das causas etc" (FERNÁNDEZ, 2010, p. 31)

A representação da realidade, na narrativa estudada, rejeita, dessa forma, a verossimilhança como um ponto de comprovação da realidade do mundo na obra literária e da realidade da obra literária dentro dela mesma; pois, como podemos ver em alguns trechos, as personagens do *Museu do Romance da Eterna* desejam também a vida através da leitura, o que demonstra que o "único modo de demonstrar la "irrealidad" de la literatura" (ORQUERA, 1994, p. 59) é inseri-la dentro dela mesma.

Essa desconstrução das personagens (e de outras peças ditas essências para a narrativa) objetiva, como aponta Nélide Salvador (1997, p. 538), fazer com que o leitor centre sua atenção na eficiência artística das personagens, isto é, na maneira como se encaixam dentro da estrutura da obra. Recurso importante, constata-se, para o intento de representar através da estrutura da obra a metafísica do autor e importante, também, para compor a poética do texto.

A narrativa com os personagens anunciados se inicia após 59 prólogos⁴⁵, e nela se desenvolve a ideia da frase "Aqui se tratará do mais espantoso desespero que ninguém

⁴⁴ O "Romance" ao que o narrador se refere quando utiliza a palavra com maiúscula é o espaço "Romance", espécie de estância em que as personagens do livro se encontram.

⁴⁵ Importante ressaltar que essa contagem foi feita com base na edição em Língua Portuguesa do livro publicada pela editora Cosac e Naify; outras edições podem apresentar diferenças de organização, tendo em vista que o autor não deixou clara, antes de sua morte, qual a organização correta da narrativa.

imaginou” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 204). Esse desespero, que pode ser visto como um triste anúncio sobre o texto, justifica-se quando, no **Prólogo que entre prólogos se estica para ver onde, lá longe, começa o romance**, lemos o diálogo entre a personagem “autor” e outra figura nomeada como um suposto “amigo” do narrador:

- Vai dar tudo certo, o sucesso é indubitável. Não se faça esperar mais pelos personagens! Vai fazê-los felizes? Eles bem merecem.
- É que os farei desgraçados.
- Não, “personagens” nunca são desgraçados. Eu invejei a todos, mesmo nos momentos em que clamavam pela morte.
- É que os meus clamarão pela vida.
- Não posso supor que personagens inventados pelo senhor deem prova de gosto tão desacertado.
- Parece que ainda são felizes no romance, e há de ser mais tarde que comecem a pedir vida; mas pedirão. Este romance é muito triste. (FERNÁNDEZ, 2010, p. 122)

O desespero a que a citação se refere é, portanto, o das figuras da narrativa que desejam a vida. Essa aspiração das personagens propõe ao leitor que ele, ao se ver frente ao mundo ficcional do romance, que é um mundo inexistente, perceba a não existência de qualquer realidade (seja da ficção, seja do leitor), processo discutido por Nélida Salvador:

[...] da prioridad al Personaje como recurso privativo de la novela en cuanto ésta se propone plasmar un instante de ‘creído no-ser’ en el que participan no sólo los personajes incluidos en su trama, sino también el Lector y hasta el Autor, que adquieren así la inmaterialidad de la ficción artística (SALVADOR, 1997, p. 536)

O sonhar viver dos personagens é representado, fora dos prólogos, isto é, quando o enredo começa a avançar, a partir do primeiro capítulo, e nele o Presidente convida as outras personagens para deixarem suas vidas de lado e adentrarem no universo da ficção:

Inteiram-se assim os habitantes da estância, na saída para manobras, de que o Presidente os convoca ou convida a passarem de viventes a “personagens” de

romance, como se dissesse: “Viveis e ainda sois felizes: eu vos convido a uma manobra de ‘personagens’ para que o sejais em um romance” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 131)

Nesse trecho, podemos ler a primeira demonstração, nessa parte da obra, da ruptura com a verossimilhança e a criação de um universo da ficção: o Presidente convoca os personagens para deixarem a realidade e adentrarem ao romance. É um momento em que visualizamos novamente a linha tênue entre realidade e ficção ser transposta.

Assim que adentram ao Romance os personagens executam poucas ações, a principal delas sendo as visitas que as personagens fazem a Buenos Aires (excursões que ocorrem no capítulo I e no VIII). E, à parte essas incursões à cidade, nos outros capítulos não ocorre nenhum acontecimento, eles são constituídos apenas de diálogos entre o Presidente e a Eterna, ou entre Doce-Pessoa e Quiçagênio ou por reflexões sobre questões gerais da própria narrativa.

Dentro da ficção, vista como o plano em que os personagens estão, começa o sofrimento em relação à diferença entre o ter vida e o sonhar ser, como lemos em uma das conversas entre Doce-Pessoa e Quiçagênio:

- Que engraçadinho estás, Quiçagênio!
- Ao contrário, estou triste, Doce-Pessoa: sinto o desmaio de ser somente escrito, quando podia ser não escrito e sim real; o aprofundamento que a máquina de cinema imprime aos personagens que projetou frontais, no primeiro plano, no momento em que caem no beijo e há que afastá-los da visibilidade. Diz ao senhor autor, Doce-Pessoa, que fiquemos somente escritos quando nos fizer sofrer.
- Todos tristes!... Mas te direi que é a primeira vez que me fazes obséquios.
- Sinto amor e por isso gostaria de vida agora que é quando nos cinemas se apagam maquinalmente os personagens, e quando nos romances se deveria dar-lhes vida. Nisso seriam sublimemente superiores ao cinema. Sinto amor e gostaria de uma vida agora que esse amor a faria feliz; e então penso com medo que talvez no mesmo instante o romancista ergue sua pena do papel e cesso. [...]” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 166)

Nessa fala dos dois personagens nota-se a aplicação da teoria metafísica macedônica e sua execução a partir da dicotomia vista anteriormente entre os planos da realidade e da ficção. Quiçagênio, por se sentir amando, agora, em vez de estar feliz pelo sentimento cai na tristeza de se ver personagem, irreal, e deseja ter vida, isto é, *sonha ser* (e paralelo a esse desejo de viver há o medo de que o escritor deixe de escrevê-lo, outro momento de quebra da realidade do leitor frente à realidade das personagens, pois o primeiro não pode temer que deixe de ser escrito), essa mecânica da personagem tem, segundo Piglia:

El ‘soñar ser’ de los personajes macedonicos abre una puerta a su verdadera significación: sí ‘sueñan ser’ es porque no existen y se no existen no se pueden presentar; sin embargo, sí lo hacen, para mostrar al lector esta Imposibilidad que es su verdadera condición y, en definitiva, el sentido de toda obra de arte (PIGLIA, 2000, p. 80)

A funções do desejo de viver dos personagens é condicionar o leitor a perceber a arte como o espaço ficcional em que o impossível se realiza, e que, como observa o narrador do *Museu do Romance da Eterna* em citação já utilizada, “A Arte é possível, mas todo assunto para ser de Arte há de ser impossível –; meu romance foi possível e contém só impossíveis” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 113).

Um outro recurso utilizado para atestar a não realidade da obra é colocar as personagens como leitores de outra ficção, isto é, os caracteres fictícios, que não vivem, necessitam da leitura para poderem se colocar no lugar de leitores, isto é, se sentirem vivos, Quiçagênio afirma isso em uma conversa com Doce-Pessoa (em que ele está falando sobre um conto que contará para ela):

Quiçagênio: – É conto de “personagens de romance”, não de pessoas que viveram, e o idealizei assim porque achei nisso um método mágico para que tu e tu tenhamos vida, sejamos pessoas; pois me parece que, no momento em que surge um personagem numa página de romance contando outro romance, ele e todos os outros personagens que aparecem escutando-o ganham realidade, e só são sentidos como personagens os do romance narrado, queira ou não o leitor” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 178)

Dentro do contexto apresentado, em que a leitura é o ato que dá a vida aos personagens, a vida se apresenta aos personagens e faz com que eles sintam o viver. No texto estudado, essa construção da vida além-ficção retorna quando Quiçagênio está lendo o romance *Adriada Buenos Aires* e comentando sua leitura com Doce-Pessoa, e as personagens Autor e Leitor interveem no diálogo:

– É terrível a “vida”. Eu tremo, me assusta. Mas sabes que frequentemente, diante da veemência com que lês, me sinto como que erguida pela Vida?

– É possível. Ontem à noite, enquanto assistia como leitor a uma das cenas mais dramáticas, senti intensificar-se minha respiração, mas foi tão breve que só sonhei talvez fazer o que os viventes chamam de respirar. Foi uma sensação, não sei como dizer, nós não temos palavras.

– E como termina esta cena que lês para mim?

– Então, ao inclinar-se para beijá-la, sussurrando: “Procuro tua boca, Adriana, beijemo-nos”, uma sombra se moveu na penumbra da porta.

– Eu quero a vida! Quero esses sobressaltos e trevas, eu quero a vida!

O LEITOR: – Quem a perde sou eu. Neste instante, sinto que não existo. Quem me levou a vida?

O AUTOR – Belisca-te, pois precisas tirar de ti o som da campanha da realidade, do ser. Ninguém se belisca, no sonho. (FERNÁNDEZ, 2010, p. 208 – 209)

Nesse trecho, além da discussão proposta anteriormente, o texto apresenta uma nova ferramenta de ficcionalização da realidade: o leitor se torna uma personagem e faz parte da narrativa, o objetivo disso é “conduzir o leitor a encontrar ficção onde há realidade, ou seja, fazer com que o leitor se considere também personagem, que ele duvide da validade da realidade” (QUENARD, 2012, p. 48). Esse recurso da obra explicita, novamente, um dos objetivos da poética macedônica: “por um instante ele mesmo [o leitor] creia não viver” [comentário nosso] (FERNÁNDEZ, 2010, p. 32). A estratégia de inserir o leitor na narrativa é tentativa máxima de concretização da metafísica que pauta a obra, pois, além de conciliar as personagens como a

ficção que sonha ser, o leitor percebe que ele mesmo pode ser a ficção que sonha ser. Dessa forma, até mesmo a realidade do leitor é questionada e conduzida ao espaço da ficção.

4. CONCLUSÃO

A língua é atacada diariamente. Nossos discursos se inflamam e os arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através de nossos sonhos⁴⁶, a batalha com a linguagem está cotidianamente escondida por de trás dos textos alienantes e estabilizadores que encontramos. Acreditamos, porém, que, em nosso mundo, a literatura tem de desestabilizar, a literatura tem de conter e propor desassossego, de forma que o leitor deve perceber, através das palavras, profundidades da realidade que ficam submersas para nosso olhar acostumado.

Pensa-se, agora, que a edificação de dois planos de realidade no *Museu do Romance da Eterna* é uma forma de distanciar o discurso do senso comum e buscar saídas possíveis para uma nova visão de mundo, o romance macedônico é, dentro de uma constelação de escrituras, mais uma construção que objetiva livrar o discurso imposto e tentar tornar nossa relação com as palavras, e nossa leitura do mundo, mais múltipla e atenta para os fundamentos da(s) realidade(s).

REFERÊNCIAS

- AGANBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad: João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012, 141 p.
- _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, 92 p.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. 95 p.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do Romance da Eterna**. Trad: Gênese Andrade. São Paulo: Cosac e Naify, 2010, 263 p.
- FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Editora Ática, 2007. 88 p.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad: Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 145 p.

⁴⁶ Livre adaptação do verso "arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos meus sonhos" do poema "A piedade" de Roberto Piva.

ORQUERA, Fabiola. Procedimentos constructivo em el *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández. **Revista Chilena de Literatura**. Santiago do Chile, vol. 45, p. 53 – 80, nov. 1994.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Trad: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 146 p.

PIGLIA, Ricardo. **Diccionario de la novela de Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 2000, 113 p.

_____. **Formas breves**. Trad: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 118 p.

QUENARD, Augusto Nemitz. **O leitor enquanto matéria narrativa em Museo de la Novela de la Eterna, de Macedonio Fernández, e em Rayuela, de Julio Cortázar**. 2012. 144 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**, 2ª Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, 447 p.

SALVADOR, Néida. Teoría de la novela. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu de la novela de la Eterna**. Ed. crítica, Ana María Camblog; Adolfo de Obieta (Org). Madri: ALLCA XX / UFRJ Editora, 1997, p. 535 - 540.

VILA-MATAS, Enrique. **Perder teorías**. Madrid: Seis Barral, 2010, 64 p.

VILA-MATAS, Enrique. **Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas**. Entrevistador: Kevin Falcão Klein. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011, 120 p.

Recebido em 21/05/2017.

Aceito em 20/06/2017.