

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

**A MODERNIDADE NA OBRA DE
MACEDONIO FERNÁNDEZ**

Augusto Nemitz Quenard

**Porto Alegre
Dezembro/2009**

AUGUSTO NEMITZ QUENARD

**A MODERNIDADE NA OBRA DE
MACEDONIO FERNÁNDEZ**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras.

**Orientadora:
Prof^ª Dr^ª Regina Zilberman**

**Porto Alegre
Dezembro/2009**

Sumário

Pretexto.....	4
1. Contexto	5
1.1. Modernidade no ocidente	5
1.2. Modernidade na América Latina	9
1.3. Modernidade na Argentina	15
2. Textos	20
2.1. O “paladino do plágio” e o “herói da intertextualidade”	20
2.2. A “Doutrina de Arte” de Macedonio	21
2.3. O “Ultraísmo” de Borges.....	26
3. Intertexto.....	33
3.1. Oposição à cópia da realidade	33
3.2. Limitação do sentimentalismo.....	34
3.3. Auto-referencialidade e abstração	36
3.4. Recepção.....	37
4. Hipertextos	38
4.1 Macedonio na modernidade argentina.....	38
4.2. Macedonio na modernidade latino-americana.....	39
4.3. Macedonio na modernidade	41
4.3.1. O prestígio do novo	41
4.3.2. A religião do futuro	45
4.3.3. A mania teórica.....	46
5. Macrotexto.....	47
6. Referências	52

PRETEXTO

O presente trabalho teve origem na pesquisa “Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández e Rafael Cansinos Assens: Modernidades Paralelas”, coordenada pela Prof^a Regina Zilberman. Com base nos objetivos da pesquisa, e devido ao meu interesse em estudar história da literatura argentina, encarreguei-me de abordar a obra de Macedonio Fernández e a sua relação com a primeira fase da obra de Borges.

Antes de participar da pesquisa, conhecia somente o nome do autor, presente em textos de Borges e na alusão — mítica, pois aparentemente não há registros — de Julio Cortázar a *Una novela que comienza* (1941) como um dos modelos de *Rayuela* (1963), citada por críticos argentinos. Quando fui convidado a fazer parte do grupo, então, motivado pelo meu interesse em completar a minha ignorância sobre o autor, aceitei estudar o “nada” moderno que contém a sua obra.

A minha pesquisa começou por *Papeles de Recienvenido* (1944), obra em que conheci as páginas cheias de trocadilhos vazios que o autor era capaz de formular – e que, pouco tempo depois, tentei plagiar com escassa criatividade. A carta na qual Macedonio pede desculpas por ter faltado a uma reunião, e logo se justifica dizendo que pediu para um amigo faltar por ele, mas, como este não soube fazê-lo, teve que faltar ele mesmo; trechos como o seguinte:

De modo que la calle Coronda antes era esa y frecuentaba ese paraje, pero ahora es otra; creo que atiende al público de 10 a 4, seis horas. Lo más del tiempo se lo pasa cruzada de veredas en alguna de sus casas: quizá anoche estaba metida en la calle de Galíndez: ese día le tocó a Galíndez vivir en la calle.

Es por turnos y éste es el turno de que yo me calle. (FERNÁNDEZ, 1944, p. 11)

ou

Supongamos que yo (adoptemos la hipótesis en primera persona) he perdido o no un bastón. Si Ud. por ejemplo (adopte Ud la hipótesis; es justo que Ud. también sea obsequiado con supuestos), presumimos que es mezclado con el pavimento por un automóvil...

Noto que Ud. es moroso en calzarse la hipótesis que le he brindado. Mientras espero que se la pruebe, lector, para ganar tiempo me ocuparé de otra cosa, por ejemplo de... (FERNÁNDEZ, 1944, p. 66)

ou ainda

La elección de un día invariable de cumpleaños me ha permitido conocerlo tan bien que aun con los ojos vendados cumpliría mi aniversario. (FERNÁNDEZ, 1944, p. 83)

proporcionaram-me um grande prazer em estudar os textos do autor, e pensar a respeito do mecanismo dos trocadilhos, dos chistes e da permanente presença do leitor na narrativa, para o que a “Teoría de la humorística” e a “Estética de la novela”, teorias macedonianas, foram indispensáveis.

Em seguida, dei atenção a *Una novela que comienza* (1941), até estabelecer contato com a edição crítica de *Museo de la novela de la Eterna* (1997), na qual decifrei,

aos poucos, o projeto estético para o romance proposto por Macedonio. Nessa obra, aprofundi o estudo da obra macedoniana, a partir do qual apresentarei as páginas que seguem.

Para cumprir com os objetivos do projeto, que em seguida se tornaram os deste trabalho, precisei elucidar os sentidos de “modernidade”, “modernização” e “modernismo”. Nesse momento, estudei, principalmente, as obras *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2000), de Marshal Berman, e *Cinq paradoxes de la modernité* (1990), de Antoine Compagnon.

Com base nesses estudos, procurarei, num primeiro capítulo, intitulado “Contexto” discorrer sobre o conceito de “modernidade”. A intenção será partir de um sentido amplo, da experiência moderna no ocidente, em seguida, estudar a complexidade da modernidade na América Latina, e, por fim, especificar as alterações do período na Argentina.

Numa segunda parte, nomeada “Textos”, farei uma pequena introdução às obras de Macedonio e Borges para logo abordar os seus projetos vanguardistas: a estética da novela¹, de Macedonio, e o ultraísmo, de Borges.

Um terceiro capítulo, intitulado “Intertexto”, versará sobre a trama de características e propósitos que pode tecer-se a partir dos pontos de contato dos dois projetos: a negação da cópia da realidade, a abolição do sentimentalismo e a auto-referencialidade ligada à abstração.

Num quarto momento, em “Hipertextos”, tentarei demonstrar as diferentes conexões que podem se estabelecer entre as características da obra de Macedonio — analisadas no capítulo precedente — e os traços das três primeiras crises da modernidade que Compagnon refere no seu ensaio supracitado.

Por fim, na quinta parte, designada “Macrotexto”, estudarei os aspectos da obra de Macedonio em relação com um contexto maior e distanciado. Tomando por base algumas particularidades de *Rayuela* (1963), romance de Julio Cortázar, procurarei sugerir a importância da obra de Macedonio enquanto precursora de orientações estéticas do final do século XX.

O objetivo do presente trabalho é, portanto, investigar a obra de Macedonio alternando duas perspectivas sobre o mesmo objeto: o papel da obra de Macedonio na modernidade, e as características modernas da obra de Macedonio. Apoiado nesses dois eixos, serão ressaltadas a profundidade e a projeção da obra do autor.

1. CONTEXTO

1.1. MODERNIDADE NO OCIDENTE

Para definir a modernidade, é preciso aventurar-se em um campo de reflexões, teses e antíteses vasto, no qual os processos de mudanças se mostram constantemente motivados por rupturas e discursos do novo que no fundo guardam a base para a próxima mudança que os tornará obsoletos. Isto também é dizer que as ideias e os movimentos estão intimamente relacionados por negações e por profundas ambições de anular qualquer relação – o que, mais tarde, nos ajudou a perceber o papel fundamental do antigo para o surgimento do novo.

¹ Macedonio usa “novela” no sentido espanhol, que tem seu correspondente português em “romance”. Neste trabalho, usarei “novela” quando me referir à estética de Macedonio e “romance” quando tratar do gênero literário.

Marshall Berman, em *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2000), sugere que a modernidade não seria somente esta rede de rupturas, mas uma época de rupturas obsessivas e auto-reflexivas: “Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones.(...) Es ser, a la vez, revolucionario y conservador” (BERMAN, 2000, p. XI). Para o autor, a partir da metade do século XIX, na Europa, o crescimento das cidades e da economia chegou acompanhado de um novo ritmo, a forma de permanecer e de fortalecer a posição social não estava mais fundamentada na antiguidade e na tradição, desde então, a estabilidade não se consegue senão ao preço da adequação constante às mudanças. O nascimento da noção de “progresso” dá lugar a dos primeiros paradoxos: é preciso mudar constantemente para ocupar um lugar fixo na sociedade. Esta força embalou de tal forma o pensamento da época, que nenhuma ideia era a última, era utópico pensar em mudança definitiva. Pois, ao defender radicalmente a ideia de mudança, se colocava como base um argumento reflexivo, que seria o princípio da revolução seguinte. Como exemplo deste tipo de argumentação, Berman se refere a Marx:

Si lo vemos como un modernista, advertiremos el movimiento dialéctico subyacente que anima su pensamiento, movimiento sin fin que fluye a contracorriente de sus propios conceptos y deseos. Así, en el Manifiesto comunista, vemos que el dinamismo revolucionario que derrocará a la moderna burguesía, nace de los impulsos y necesidades más profundos de esos burgueses. (BERMAN, 2000, p.7).

O autor não encontra somente esse paradoxo, pois, em seguida, se pergunta: se Marx tinha claro que tudo o que era sólido desmanchava no ar, como poderia ter certeza de que a revolução que ele propunha não acabaria também por evaporar?

Este jogo incansável de oposições e renovações, inspirado pelo clima de progresso da época, à força de repetições, acabou constituindo uma regularidade. Antoine Compagnon a chamou de “tradição de ruptura”, em *Cinq paradoxes de la modernité*, e sugeriu a origem do período: “La tradition moderne commença avec la naissance du nouveau comme valeur, puisqu’il n’a pas toujours été une valeur.” (COMPAGNON, 1990, p. 9).

Nesse ensaio, com foco no campo das artes e sem tratar com profundidade de aspectos sociais, o autor estabeleceu cinco momentos, ou crises, da modernidade:

1. “O prestígio do novo”, ao redor de 1860 e o âmbito artístico de Baudelaire;
2. “A religião do futuro”, a partir de manifesto futurista de 1913, entre os *Calligrammes* de Apollinaire, as primeiras pinturas abstratas de Kandinsky e a *Procura do Tempo Perdido* de Proust;
3. “A mania teórica”, desde o primeiro manifesto surrealista, em 1924, até a primeira guerra mundial;
4. “O apelo à cultura de massa”, passando pela guerra fria até 1968;
5. E, finalmente, “a paixão pela negação” da década de 1980, tributária da noção de pós-modernidade.

Apesar da periodização estabelecida para organizar as tendências, tentou identificar as características da modernidade em termos gerais e encontrar algumas razões e diretrizes que pudessem contribuir com o esclarecimento dos reflexos da época. Ao re-

conhecer a prática de “profanação do sagrado” que via Marx — fundamental para a tese de Berman — Compagnon escolhe outro termo para atribuir ao mesmo objeto: “Le moderne fait plutôt penser à la trahison, la trahison de la tradition” (COMPAGNON, 1990, p. 9), e, ao completar a síntese, se aproxima, mais uma vez, da reflexão de Berman, pois também dá destaque ao argumento reflexivo, que parece ter constituído a mais profunda via de contradição dos modernos: “mais aussi le reniement inlassable de lui-même.” (COMPAGNON, 1990, p. 9).

Em *Modernidade líquida* (2004), cujo objeto é a última fase da modernidade, identificada no final do século XX e no começo do XXI, Zygmunt Bauman reconhece a mesma atividade revolucionária, mas formula outra definição. A essência da modernidade também é singular em comparação com outra época, e além da “compulsiva, obsessiva, continua, irrefrenable y eternamente incompleta *modernización*” (BAUMAN, 2004, p. 33) existe a

sobrecogedora, inextricable e inextinguible sed de creación destructiva (o de creatividad destructiva, según sea el caso (...) todo en aras de una mayor capacidad de hacer más de lo mismo en el futuro – aumentar la productividad o la competitividad). (BAUMAN, 2004, p. 33).

Aqui, “tradição de ruptura”, ou a “traição da tradição” — o que elas têm em comum é a obsessão pela mudança e pelo novo — se converte em “criação destrutiva”. No primeiro caso, a ênfase é dada à ruptura, que supõe a finalidade de “definir” um antigo, para ser “outro”. No segundo caso, à criatividade, que tem como meio a ruptura, para criar algo diferente daquilo que existe. Contudo, nos dois casos, o objetivo é o mesmo: ser “o novo”. Esse é o ponto central de contradição das vanguardas, de força e fraqueza. Não se pode erguer a bandeira de “procura do novo” junto à de “permanência” se o objetivo é um processo de última substituição. A apropriação do espaço parece sólida, mas o discurso é autodestrutivo, e o espaço construído se desmancha sob a pressão do porvir.

Para o período do começo do século XX, Berman (2000) e Compagnon (1990) escolhem diferentes eixos para dividir os grupos de artistas de vanguarda. Se bem que os dois apresentam reflexões sobre alguns mesmos fatos, parecem interessados em falar de aspectos diferentes, o social e o estético, respectivamente.

Segundo Compagnon, os grupos se dividem com relação à finalidade da revolução. Todos querem romper com o presente ou transformá-lo, porém, para uns o objetivo é a mudança política e social, enquanto que para os outros a revolução é de ordem estética:

Deux avant-gardes doivent donc être distinguées: l’une politique et l’autre esthétique, ou plus exactement, celle des artistes au service de la révolution politique, au sens saint-simonien ou fouriériste, et celle des artistes, satisfaits d’un projet de révolution esthétique. De ces deux avant-gardes, l’une veut en somme utiliser l’art pour changer le monde, et l’autre veut changer l’art estimant que le monde suivra. (COMPAGNON, 1990, p. 53).

Para Berman, também, no século XX se evidencia a polarização de ideias, mas, à diferença de Compagnon, os grupos se dividem em relação com a modernização, ou, para contrapô-lo à distinção anterior, em relação com a revolução: a favor ou contra. A primeira ala, fascinada pelo progresso da tecnologia, da ciência, das comunicações e dos transportes, se vê envolvida na efervescência popular, adota o porvir como novo mundo

de liberdade e autossuficiência, e sugere não só uma ruptura, mas a aniquilação da história e de qualquer vínculo com o passado. Os futuristas italianos, representados por Marinetti, ou a segunda fase do heterônimo Álvaro de Campos, foram integrantes desse grupo – dos adeptos à “religião do futuro”, de acordo com o nome que Compagnon deu a uma postura paralela. A segunda está integrada por pensadores que poderiam representar o grupo conservador. Estes acreditam que o novo mundo mecanizado, sistematizado, onde a tecnologia tem o papel de resolver ou ampliar as capacidades naturais dos homens, serve para estagnar a liberdade humana e colocá-la em uma situação de dependência mais que de gozo dos descobrimentos tecnológicos e científicos. O autor sintetiza:

Los Pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, (...) Sus sucesores del siglo XX se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones absurdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico. (BERMAN, 2000, p. 11).

Bauman, sempre comparando a modernidade à pós-modernidade, ou “modernidade líquida”, como ele prefere chamar, inscreve-se em uma linha próxima de reflexão e concorda plenamente com Berman:

La modernidad pesada/sólida/condensada/sistémica de la era de la “teoría crítica” estaba endémicamente preñada de una tendencia al totalitarismo. La sociedad totalitaria de la homogeneidad abarcadora, compulsiva y forzosa oscurecía de forma amenazante y permanente el horizonte. (BAUMAN, 2004, p. 31).

A polarização de ideias, a busca do novo, a sensação de progresso, como temos dito, criaram um ambiente propício para o nascimento das vanguardas. Os grupos de artistas formulavam a destruição teórica das tendências artísticas existentes e apresentavam programas estéticos que prometiam ser definitivos. “Futurismo”, “Dadaísmo”, “Ultraísmo”, “Orfismo”, como designações já propunham sonoramente a renovação e o olhar para o futuro, o que estava depois do último, sem importar aquilo que fosse o “último”, e tentavam aproximar a definição ao extremo. Compagnon vê nesse percurso do começo do século XX o processo que levou a arte, pouco a pouco, a se preocupar com a arte, a falar de si mesma, como a última unidade de tema:

La tradition moderne, selon cette nouvelle orthodoxie apparue vers la fin du XIXe siècle, est l’histoire de la purification de l’art, de sa réduction à l’essentiel. C’est en ce sens qu’on verra souvent décrire le passage de une génération à l’autre et d’un artiste à l’autre comme un dépassement vers la vérité, une tension de l’art vers sa limite, ou encore une réduction de l’illusion, une réappropriation de l’origine. (COMPAGNON, 1990, p. 56).

Nesse contexto, Bauman recorre ao *Manifesto comunista* para escolher a expressão “derreter os sólidos” e abordar o que até aqui se tornou a substância essencial da modernidade: a negação inapelável do passado. Os “sólidos”, as convenções e os acordos sociais, deviam ser descartados para recomeçar, mas o novo mundo não era livre, não estava nas mãos do acaso. As vanguardas, tanto as de renovação estética quanto as que esperavam a reestruturação política, defendiam uma diluição das regras antigas acompanhada de uma proposta programática, tudo se diluía “para hacer espacio a *nuevos y mejores sólidos*; para reemplazar el conjunto heredado de sólidos defectuosos y defi-

cientos por otro mejor, mejor o incluso perfecto, y por eso mismo inalterable.” (BAUMAN, 2004, p. 9). Assim, percebe-se que Compagnon e Bauman concordam ao ilustrar a fugacidade das ideias e a necessidade de mudar para permanecer.

Os autores também descrevem a passagem dos modernos para as vanguardas. Os modernos adoraram o novo, que se converteu em um fim, depois de ter sido uma virtude. E insistiram na ruptura. Em certo momento, não houve mais tempo para construir um passado, para estabelecer uma tradição — a não ser a da ruptura — e a obsessão chegou ao seu limite, ao extremo de negar o presente. A vida estava no futuro, a certeza e a tranquilidade de ocupar um espaço dependia do quanto tinha alcançado a projeção; não importava quanto a manifestação se “projetasse” no futuro, depois da concepção, já era presente, já era passado. Compagnon descreve isto ainda apoiado na ruptura, um dos eixos da sua argumentação:

L’art s’accroche désespérément à l’avenir, il ne cherche plus à adhérer au présent mais à anticiper sur lui afin de s’inscrire dans le futur. Ce n’est plus seulement avec le passé qu’il s’agit de rompre, mais du présent même qu’il faut faire table rase si l’on ne veut pas être dépassé avant même de se produire. (COMPAGNON, 2000, p. 54).

Bauman, dez anos mais tarde, munido de outros pensamentos e mais distanciado dos fatos, descreve o mesmo período com outro olhar, mas atravessando a mesma conclusão: “Ser moderno significa estar eternamente un paso delante de uno mismo, en estado de constante transgresión(...) también significa tener una identidad que sólo existe en tanto proyecto inacabado” (BAUMAN, 2004, p. 34).

Enfim, nesta síntese procuramos mencionar alguns fatores que os pensadores do final do século XX consideram cabais para conceber as forças da modernidade, que foi — ou ainda é — essa experiência controversa em que os aspectos de tempo e espaço são colocados em tela de juízo e permanência é sinônimo de revolução, ao lado de paradoxos e processos dialéticos cíclicos. Experiências que levaram à apreciação ilimitada da criatividade, no sentido de negação do passado, com tudo o que isso envolve de antecipação do futuro. Essa particularidade histórica, para Berman, foi positiva:

En la pintura y la escultura, la poesía y la novela, el teatro y la danza, en la arquitectura y el diseño, en toda una gama de medios electrónicos y en un amplio espectro de disciplinas científicas que ni siquiera existía hace un siglo, nuestro siglo ha producido una sorprendente cantidad de obras e ideas de la más alta calidad. Puede que el siglo XX sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial, en gran medida porque sus energías creativas han hecho eclosión en todas partes del mundo. (BERMAN, 2000, p. 10).

Entretanto, convém não esquecer o fato de que Berman é um moderno, e, conseqüentemente, a sua comparação com “toda a história mundial”, guarda no fundo uma atribuição de valores moderna.

1.2. MODERNIDADE NA AMÉRICA LATINA

Se colocarmos na Europa o foco do debate da modernidade, notaremos que existe uma abordagem fundamentalmente histórica e local das mudanças. Será preciso, então, falar de processos amplos e subjacentes para tentar explicar os acontecimentos dos últimos dois séculos, e as revoluções estudadas estarão interligadas em uma linha crono-

lógica que admitirá poucos fatores externos ao conjunto de nações que constituem essa região.

Se o foco passar para a América Latina, será diferente. Nesse caso, devido ao primeiro contato crítico de duas culturas e à posterior ligação colonial, será inevitável pensar em conceitos como “identidade cultural”, “hibridismo”, “indigenismo”, e “cosmopolitismo”, entre outros. No mesmo sentido, será preciso ligar alguns dos principais elementos da modernidade europeia, como “tradição”, “progresso” ou “modernização”, a novas contradições. Ao falar de “tradição”, estará por trás não só a ruptura, mas também o embate entre duas culturas. Ao falar de “progresso”, a evolução das ciências, das técnicas e dos meios de produção estará acompanhada pela profunda brecha entre povo e classe dominante que a adoção de alguns modelos europeus enfatizou. Assim também com “modernização”, momento em que haverá de lembrar a incompatibilidade entre a cultura ocidental e a cultura tradicional, que levou a designações como “civilização e barbárie”.

Nesse contexto, as contradições, que antes pareciam ser predominantemente discursivas, como vimos com Berman, assumem o caráter social por excelência. Para Ángel Rama, por exemplo, a discussão da modernidade latino-americana se desenvolve com a contínua presença da “representatividade”. Vemos quando, referindo-se à literatura, na abertura de *Transculturación narrativa en América Latina* (2008), nos diz:

Nacidas de una violenta y drástica imposición colonizadora que –ciega– desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa “otredad” que descubrían en América; nacidas de la rica, variada, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispánica en el ápice de su expansión universal, nacidas de las espléndidas lenguas y suntuosas literaturas de España y Portugal, las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico. (RAMA, 2008, p. 15).

Rama parece estar aprovando o espírito combativo que, de alguma forma, sintetiza o pano de fundo da “representatividade”: a indeterminação de uma cultura mestiça procurando uma identidade em uma origem heterogênea.

Essa tensão foi a marca das discussões da época e o ingrediente que preparou o terreno para os enfrentamentos entre os diferentes grupos de artistas, os de vanguarda e os regionalistas, os cosmopolitas e os nacionalistas, e de intelectuais contra ou a favor da modernização e da adoção dos avanços europeus. Dessas férteis discussões, nasceram os artistas híbridos que unificaram as novas regras, ou a falta de regras, da estética vanguardista europeia e os elementos tradicionais que resistiram ao tempo e à chegada do mundo estrangeiro: os artistas que harmonizaram as origens e redefiniram uma identidade cultural.

Ainda hoje, quando os historiadores procuram entender esse quadro e desvendar o caminho que as artes latino-americanas seguiram para alcançar a riqueza sincrética na qual derivaram, deparam-se com posturas e argumentações complexas, por vezes contraditórias, dentro de uma obra, um manifesto ou nas declarações dos artistas estudados. Devido a isso, são forçados a questionar a perspectiva do estudo da modernidade na América Latina. Segundo Bosi (1995), para entender essas contradições, é preciso levar em consideração outro aspecto além do teórico e do discursivo:

As diferenças entre movimento *a* e movimento *b*, ou entre posições do mesmo movimento, só são plenamente inteligíveis quando se consegue aclarar por dentro o sentido da *condição colonial*, esse tempo histórico de longa

duração no qual convivem e conflitam, por força estrutural, o prestígio dos modelos metropolitanos e a procura tateante de uma identidade originária e original. (BOSI, 2005, p. 20).

Em tarefa semelhante, insere-se o antropólogo argentino Néstor García Canclini, quem também reconhece a dificuldade de desandar os passos da arte latino-americana. O seu objeto não é somente a história da arte e das vanguardas, mas, também, a história da cultura, os espaços e as formas que a arte tomou em relação aos perfis sócio-econômicos dos agentes que impeliam a transformação e dos que simplesmente a acompanhavam. Nesse sentido, a sua pesquisa parece coincidir com a orientação de Cornejo Polar. Frente a uma literatura nascida de sociedades heterogêneas, que necessariamente reproduz os conflitos enraizados em sua base

é indispensável esclarecer então o modo específico da articulação desta literatura com esta sociedade, o que leva a definir em termos históricos o funcionamento da instituição literária, os modos de produção que emprega, o sistema de comunicação no qual se inscreve. Enquanto não soubermos como funciona socialmente a literatura latino-americana, será praticamente impossível compreender com rigor o sentido de seu desenvolvimento histórico e até suas manifestações textuais concretas. (POLAR, 2000, p. 21).

Canclini (2003), com os mesmos objetivos em vista, admite que esse grau de complexidade torna uma tarefa árdua encontrar razões que expliquem o grau de mistura entre tradição e modernidade, responsável pelas “culturas híbridas”:

Os migrantes atravessam a cidade em muitas direções e instalam, precisamente nos cruzamentos, suas barracas barrocas de doces regionais e rádios de contrabando, ervas medicinais e video-cassetes. Como estudar os ardis com que a cidade tenta conciliar tudo que chega e prolifera e com que tenta conter a desordem: a barganha do provinciano com o transnacional, os engarrafamentos de carros diante das manifestações de protesto, a expansão do consumo junto às demandas dos desempregados, os duelos entre mercadorias e comportamentos vindos de todas as partes? (CANCLINI, 2003, p. 20).

Para tentar entender esse panorama e, antes, o do começo do século XX, Canclini percorre o passado e analisa a formação do Estado e a cristalização das classes. Segundo o autor, uma das origens das contradições e dos enfrentamentos entre “culto” e “popular” está no fato de as regiões metropolitanas da América terem admitido organizações políticas modernas com um sistema econômico que não se ajustava ao europeu, obsoleto e incompatível para a modernidade.

A mesma abordagem do antropólogo argentino é seguida pelo sociólogo Jorge Larraín Ibáñez. Podemos em seus estudos como o cuidado com a história de América é semelhante aos outros autores citados, Alfredo Bosi e Cornejo Polar. Num primeiro momento, distingue duas formas de “tentaciones esencialistas”: por um lado, as que negam o hibridismo e selecionam uma das raízes para procurar o verdadeiro ser, por outro lado, as que aceitam apenas um recorte temporal específico do hibridismo cultural, negando os novos aportes. Em seguida, Ibáñez conclui que é preciso olhar para o passado procurando a história da identidade além das tendências explícitas, “una concepción histórica de identidad que supere el esencialismo, para tratar de mostrar los factores que contribuyen a la formación de la identidad latinoamericana y el modo como cada síntesis se va modificando.” (IBÁÑEZ, 1996, p. 127).

Em seu ensaio *Modernidad, razón e identidad en América Latina* (1996), Ibáñez apresenta a mesma origem da divisão de classes que propõe Canclini, e liga o processo de elitização ao fomento das migrações. Segundo o autor, a organização social da América Latina estava predisposta a marcar cada vez mais a separação da classe dominante e a popular. Nutrida do positivismo e de ideias liberais, a classe dominante, de origem agrária, propôs também construir, à imagem da Europa, um estado e aparelhos judiciais. Aqui, inevitavelmente, apesar de ser democrático, o sistema era restrito à classe dominante, que mantinha uma forma semifeudal de trabalho para cumprir com a demanda do novo mercado internacional. A doutrina liberal existente era semelhante à da Europa, mas convinha a uma minoria favorecida, devido às diferenças de classe que subsistiam da conquista.

Desta forma, as minorias camponesas ficavam excluídas e permaneciam afastadas de qualquer contato com as ideias modernas. Os pensadores americanos da época, de formação europeia, não viam outro caminho para a modernização americana a não ser a educação formal da raça — mistura de índio, espanhóis e negros — que era considerada naturalmente oposta à noção de civilização. Estes projetos de progresso fomentavam a migração europeia, que viria a substituir, ou neutralizar, todo o legado cultural americano. (IBÁÑEZ, 1996, p. 146-147)

Antes de apresentar essa mesma leitura do passado, Canclini explica que, por trás do seu raciocínio, está presente a ideia de Perry Anderson a respeito de dois aspectos do modernismo cultural: o primeiro, que ele não é dependente da modernização econômica; o segundo, que ele surge com a “intersecção de diferentes temporalidades históricas” (CANCLINI, 2003, p.72). Vimos que, tanto para Canclini como para Ibáñez, a origem do modernismo latino-americano é uma “intersecção” entre o modelo de estado moderno e a organização de trabalho semifeudal. Partindo desse ponto, Canclini se pergunta:

Se o modernismo não é a expressão da modernização econômica, mas o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global, quais são essas temporalidades na América Latina e que contradições seu cruzamento gera? (CANCLINI, 2003, p. 72).

A resposta é conhecida, América Latina é “resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (...) do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas.” (CANCLINI, 2003, p. 72). A reflexão ganha profundidade quando o autor destaca essas diversas contribuições e, assim, reforça a definição de “culturas híbridas” ao pensar na “heterogeneidade temporal da cultura moderna” na América Latina.

Esta “heterogeneidade temporal” pode ser vista, também, em um comentário de Ángel Rama a respeito da literatura que existiu entre os anos 1910 e 1940. Nessa época, segundo o autor, desenvolveu-se uma sociologia que absorveu e substituiu o nacionalismo-romântico, ao mesmo tempo em que serviu de marco a uma série de manifestações culturais em busca de uma identidade:

Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo, restauran el principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia. (RAMA, 2008, p. 20).

Seguindo a proposta de Canclini, pode-se destacar a “heterogeneidade temporal” em oposições como “nativismo” e “indigenismo” contra “modernização experimentalista” e “futurismo”.

Da mesma forma, para Canclini e para Ibáñez, a realidade da América no começo do século se construía sobre oposições. Sem pretender simplificar a complexidade dos argumentos ou dos processos sociais, pode-se dizer que os autores destacam dois eixos de estudo: de ordem sócio-econômica — a divisão de classes — e de ordem ideológica — a divisão dos grupos tradicionalistas e modernizadores. A primeira oposição está mais ligada à história da cultura e tem enfoque no surgimento da distinção entre culto e popular, a segunda, foca a história da arte e dá atenção às formas e aos temas que assumiam as diferentes expressões.

Porém, como temos visto até agora, é no cruzamento desses dois eixos que se coloca a experiência da sociedade. A partir das intersecções de temporalidade, das diferentes incompatibilidades que os estudos levantam e da constante procura de uma identidade cultural que não se resolveria em uma “reconciliação com o passado”, nascem as diferentes posições ideológicas e representações artísticas. Estas também estiveram em constante comunicação e mudaram uma a par da outra, formando uma rede difícil de esclarecer. Apesar da heterogeneidade de motivos e manifestações, os estudiosos reconhecem alguns grupos claros. Canclini encontra e define dois pólos:

Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. (CANCLINI, 2003, p. 21).

Depois de ler esse parágrafo, ficamos com a sensação de que há uma afirmação implícita. O uso do pretérito perfeito do indicativo em todo o parágrafo, as afirmações de ensaios impossíveis, como “quiseram construir objetos puros” ou “procuraram preservá-las (...) das influências estrangeiras”, o julgamento velado do projeto modernizador, em “suas fantasias de progresso”, e, ainda, levar as duas definições aos extremos, tudo isso nos permite ler nas entrelinhas: a procura de uma arte programática “pura” condenava os movimentos ao fracasso. Se parece forçada essa leitura do trecho, a afirmação sugerida pode ser encontrada nos estudos de Alfredo Bosi e de Ángel Rama.

Para Bosi, essa reflexão não se formula como a certeza de fracasso das tendências que defendiam qualquer arte pura, mas, ao contrário, atribuindo o significativo sucesso das artes latino-americanas à fusão de estéticas modernizadoras e elementos tradicionais. A felicidade desse encontro reside no fato de que

a liberdade estética constitui o a priori de todas as vanguardas literárias. O senso da liberdade propicia, de um lado, a disposição de agir ludicamente no momento de criar formas ou de combiná-las, e, de outro, amplia o território subjetivo, tanto na sua conquista de um grau mais alto de consciência crítica (pedra de toque da modernidade), quanto na direção, só aparentemente contrária, de abrir a escrita às pulsões afetivas que os padrões dominantes costumam censurar. (BOSI, 1995, p. 23).

Assim, quando os artistas perceberam que a liberdade do “espírito novo” lhes dava a possibilidade de esculpir a identidade cultural sem deixar de ser modernos, sem passar a ser tradicionais ou estancados, exploraram novos campos e dimensões das diferentes manifestações artísticas. Bosi faz explícita a complexidade harmônica, alcançada pela arte em geral, ao chamar de “vanguarda enraizada” as vanguardas posteriores aos anos 20: “um projeto estético que acha no seu próprio habitat os materiais, os temas, algumas formas e, principalmente, o *ethos* que enforma o trabalho de invenção.” (BOSI, 1995, p.25)

Esta última apreciação de Bosi duplica a seguinte afirmação de Rama:

La única manera que el nombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo de “materia prima”, sino de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias. (RAMA, 2008, p. 25).

Segundo Ángel Rama, também existe um momento de fusão das tendências, que inicia no período posterior à primeira guerra e se torna mais visível nas literaturas urbanas cosmopolitas. Porém, o autor prefere estudar o movimento com foco no interior tradicionalista da América, por entender que ali o processo é mais significativo. A partir dessa perspectiva, depois da primeira guerra, uma nova expansão econômica alcança todo o continente e, ao beneficiar setores específicos da sociedade, gera conflitos internos que se acentuarão com o “crack” de 1929. A crise oferece um interior mais debilitado às metrópoles modernizantes, então, as elites dirigentes urbanas direcionam suas ações para as regiões que resistiam ou que não tinham sido alcançadas. A cultura moderna, representada pela elite e apoiada na sua força econômica, admite a existência das correntes regionalistas, mas lhes diminui o espaço de atuação e de criação, sufocando-as.

Desta forma, “los centros capitalinos les ofrecen una disyuntiva fatal en sus dos términos: o retroceden, entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir, mueren” (RAMA, 2008, p. 34). O desenlace da situação é o único meio-termo possível para as manifestações regionais: adotar as inovações da modernidade, reformular a arte regionalista e fazer uma leitura dos elementos tradicionais através dos novos dispositivos. A arte, então, se transforma neste híbrido cultural que harmoniza os pólos da complexa identidade.

As reflexões dos dois autores a respeito das causas que levaram as artes ao estágio dialético são contrastantes. Para Rama, a opressão da modernização, iniciada e sustentada pela força econômica das elites modernizadoras, obrigou as artes regionalistas a adaptar-se aos novos programas. Para Bosi, a hibridez constituiu uma opção, oferecida pelo novo espírito de liberdade das correntes estéticas europeias:

A passagem, que vincula estreitamente liberdade e opção, deu-se na mente dos poetas e narradores que inflectiram a parábola da sua obra da proclamação de fórmulas libertárias para aquela “procura tateante”. (BOSI, 1995, p.24).

Contudo, as conclusões coincidem. Para Bosi, são “os materiais, os temas e, principalmente, o *ethos*” (BOSI, 1995, p.25) que devem ser encontrados no “habitat” do artista. Para Rama, são, além da matéria prima, “una cosmovisión, una lengua, una técnica” (RAMA, 2008, p. 25) que devem ser fornecidas pela “acumulação cultural inter-

na”. Para os dois, a harmonização das origens heterogêneas é o modo moderno mais sintético e conveniente de representar a América Latina.

1.3. MODERNIDADE NA ARGENTINA

As mudanças e as fases de transculturação que viveu a Argentina no começo do século XX, principalmente nos anos 20 e 30, se descrevem, sem fazer um estudo detalhado, em uma paráfrase da modernidade na América Latina. As discussões de dependência cultural por trás dos enfrentamentos ideológicos e programáticos, as tendências estéticas afastadas de algum equilíbrio, a permanência do código identitário na procura do “novo”, são dilemas que existiam tanto entre os intelectuais de Buenos Aires como entre os de outras metrópoles. A crescente imigração, a modernização de diversos setores, a formação de um público leitor, são transformações que também sofriam os grandes centros urbanos latino-americanos. Somente se aprofundarmos o estudo poderemos ver as características históricas singulares que guarda cada cidade latino-americana.

Beatriz Sarlo (2003) sugere que as mudanças da cidade de Buenos Aires, nos primeiros vinte anos do século, foram espetaculares, principalmente devido às grandes imigrações. Os centros deviam ampliar-se para abrigar as famílias estrangeiras, o consumo interno de alimentos e tecnologia aumentava, a produção devia responder a este aumento, e o mercado interno se transformava, mudando também as disposições da cidade, distinguindo centros comerciais e zonas residenciais. As mudanças também desconfiguravam e fortaleciam algumas práticas sociais, como os centros comunitários, as cooperativas, os bairros pobres e as formas de marginalização. Os traços da cidade, que ganhara uma cara nova, também se notavam nas periferias.

Para Sarlo, essas alterações, acompanhadas da modernização na infra-estrutura da cidade (a iluminação, os meios de transporte públicos, as novas ruas e avenidas) tinham um efeito subjetivo importante nos habitantes: “quien tenía algo más de veinte años en 1925 podía recordar la ciudad de la vuelta del siglo y comprobar las diferencias” (SARLO, 2003, p. 16). Essa outra cidade, da qual homens e mulheres lembravam, era a cidade da infância. A metrópole nova tinha não somente mais habitantes, fábricas e reformas urbanas, mas, também, a heterogeneidade cultural e linguística de duas gerações de estrangeiros. Porém, apesar do crescimento abrupto da população, os objetivos “civilizatórios”² dos governantes conseguiam ter apenas 6,4 por cento de analfabetos na população, e dobrar o número de alunos incluídos no sistema de educação escolar entre 1920 e 1932. Para a autora, esses números e esse panorama permitem supor a base da constituição do público leitor e do mercado editorial local.

Por outro lado, no campo das letras, se vivia a segunda fase do modernismo de Rubén Darío. Passada a fase do apogeu do movimento e a morte do poeta, alguns autores argentinos, de forma isolada, trabalhavam uma expressão moderada da poesia que abalara o final do século XIX, mais tarde chamada de “postmodernismo”. Para Martín Prieto (2006), o movimento não pode ser visto como uma reação contra o modernismo, pois ainda se enquadravam nas características deste, mas também não é possível negar uma transformação. Segundo o autor, produziu-se “un despojamiento de la suntuosidad modernista, tanto temática como lexical y retórica” (PRIETO, 2006, p. 170).

2 “(...) los autores influidos por la ilustración y el positivismo insistían en que una educación pública masiva debía compensar las debilidades de la raza. Sarmiento preguntaba retoricamente: ¿Qué puede hacer Sudamérica para lograr el destino próspero de Norteamérica? Se contestaba de la típica manera ilustrada: ‘Instrucción, educación difundida en la masa de los habitantes... para nivelarse; y lo está ya haciendo con otras razas europeas, compensando la sangre india con ideas modernas, terminando con la Edad Media’” (LARRAÍN, 1996, p. 148)

Apesar de as obras posmodernistas terem tido características em comum, os escritores não estavam organizados nem contavam com a força renovadora com a qual chegariam as vanguardas. Cumpriam um papel passivo na literatura argentina, e, devido à simplificação da forma e à cotidianidade dos temas, tinham conseguido a aceitação popular. Para Prieto:

A pesar de pertenecer a una misma generación, los postmodernistas no conformaron, en sentido estricto, una escuela o movimiento. Sin manifiestos explícitos o implícitos, sin líderes ni publicaciones comunes —incluyendo aquí la revista *Nosotros*, que los acogió pero que no fue una revista programáticamente postmodernista— Carriego, Banchs, Fernández Moreno, Storni y los otros fueron vistos como una unidad o como grupo de manera retrospectiva; en primer lugar, por los vanguardistas del veinte, que los reconocieron como sus oponentes, (...) y recién más tarde (...) por los historiadores de la literatura. (PRIETO, 2006, p. 170).

Os escritores do começo do século XX permaneciam desarticulados, pois, até então, tinham visto a formação da literatura nacional sem agrupações nem manifestos. Por outro lado, o público se acostumara a assistir à reformulação insistente da última tendência notória da poesia argentina nos últimos vinte anos. Nesse contexto, o âmbito artístico vivia um período de repouso. Os escritores não apresentavam uma indagação ou provocação ao público, nem este tinha o hábito de expressar-se. Não parecia, pois, um diálogo dos escritores com o público, mas “el principio del fin de la escuela modernista” (PRIETO, 2006, p. 171). Na época, somente Leopoldo Lugones continuava com uma posição forte na literatura argentina, razão pela qual será constantemente atacado pelos vanguardistas.

Fora do eixo estético-literário, Sarlo explica como as revistas e os jornais ganhavam lugar e davam forma a um público leitor assíduo. Entre as primeiras, revistas como *Claridad* — que também cumpria a função de editora —, *Los pensadores* e *Los intelectuales* apontavam a um público que não pertencia à elite — mas para o qual deveriam oferecer textos e autores consagrados num meio culto —, que estava se formando como classe média, leitores que precisavam de publicações econômica e intelectualmente acessíveis. Assim, traziam à tona traduções de ficção europeia e de ensaios filosóficos, estéticos e políticos, e davam aos leitores uma literatura pedagógica que informava e formava. Os jornais apontavam ao mesmo público — que poderia significar uma demanda massiva —, deixavam de lado as notícias de âmbito político e econômico, interessantes para a elite, e diversificavam os temas e os cadernos tanto quanto os tamanhos e os tratamentos das notícias.

Desse panorama, importa destacar a conclusão de Sarlo: “Estas editoriales y revistas consolidan un circuito de lectores que, también por la acción del nuevo periodismo, está cambiando y expandiéndose: se trata de una cultura que se democratiza desde el polo de la distribución y el consumo.” (SARLO, 2003, p. 19). Isto nos permite vislumbrar a conformação da recepção que teriam as vanguardas, e como essa recepção seria determinante para o canal e o espaço que ocupariam.

Desta forma, a possibilidade que existia em Buenos Aires de modernizar os meios de comunicação faz parte do cenário onde as mudanças ocorrem a uma velocidade incomum para a época. As transformações alteram “relaciones tradicionales, formas de hacer y difundir cultura, estilos de comportamiento, modalidades de consagración, funcionamiento de instituciones” (SARLO, 2003, p. 26), e as revistas e os jornais desenvolvem a capacidade de acompanhar essas alterações. Reformulam a sua forma de ope-

rar, com o objetivo de não perder o espaço que ocupam e de ocupar quanto for possível. Essa, principalmente, é uma das razões pelas quais as discussões estéticas e políticas das vanguardas tenham acontecido por meio da mídia impressa.

A reconfiguração da cidade, ao definir centro e periferia, também divide ideologias. A divisão geográfica das agrupações literárias que mais tarde ficou famosa, Florida e Boedo, pode servir para simplificar as tensões entre as diferentes revistas e tendências que alcançavam a maior repercussão no público:

En el par Florida/Boedo (...) se proyectan a la literatura el nombre de dos calles de La ciudad de Buenos Aires: históricamente aristocrática y situada en el centro la primera; obrera y fabril la segunda, que atravesaba lo que entonces era el suburbio suroeste de la ciudad. De un lado de la oposición queda la poesía, el arte por el arte, el apoliticismo y, del otro, la novela y el cuento, el arte comprometido y la revolución. (PRIETO, 2006, p.223).

Assim, era possível notar dois objetivos isolados entre os grupos da época: a ruptura com o passado literário e a formulação de novos programas estéticos ligados às vanguardas espanholas e francesas, de acordo com interesses de uma elite, por um lado, e a revolução social ligada a correntes alemãs e russas que pretendia difundir e democratizar a cultura através de uma literatura popular, geralmente uma literatura “ao serviço da sociedade”, por outro. Vistos assim, conformam grupos opostos, porém, mais tarde, a oposição foi desmentida pelos intelectuais que participavam dela. Estes alegaram que formas e temas explorados pelos dois grupos se correspondiam, a ponto de alguns autores terem conciliado em suas obras as duas orientações. Por outro lado, a partir da comparação de Sarlo, podemos ver como, no fundo, os dois têm a mesma força que vem moldando a modernidade na Europa e na América Latina, a ruptura:

Tanto desde el punto de vista ideológico como estético, los escritores descubren nuevos fundamentos del valor literario: a la cuestión de la identidad cultural, que preocupaba a sus antecesores inmediatos, las fracciones de la izquierda contraponen sus proyectos de reforma o transformación radical de la sociedad, y las estrategias de la renovación o los recursos del realismo y el sencillismo. La fracción puramente vanguardista esgrime “lo nuevo” como razón suficiente para implantar su hegemonía, pero al mismo tiempo define, desde ese eje, un nacionalismo cultural diferente. (SARLO, 2003, p. 104).

Essa divisão de águas é útil para dar atenção ao âmbito no qual estreou e ocupou um lugar de importância o autor que estudaremos, Macedonio Fernández, que, considerado precursor do ultraísmo, participou do grupo de intelectuais representante da vanguarda com preocupações estéticas, formado por Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes e Leopoldo Marechal, entre outros.

Os mesmos Borges e Girondo, além de Xul Solar, Eduardo González Lanuza, Victoria Ocampo, e os espanhóis Guillermo de Torre e Gomez de la Serna, no começo do século residiram na Europa e conheceram o entusiasmo criativo da época, aquele precipitar-se em busca do original – que devia ser arrancado do futuro. Portanto, quando desembarcaram em Buenos Aires, entre os anos 1920 e 1930, encontraram um território propício para o desenvolvimento da renovação.

Esse território é o panorama a que nos referimos no começo deste capítulo: a cidade transformada que desloca para a memória — e para a possibilidade de ficcionalizar

zação — a cidade da infância, de apenas vinte anos antes, que só podia ser procurada em alguns elementos da periferia – tema recorrente na vanguarda, e, principalmente, no programa ultraísta-criollista de Borges. A desarticulação e a fragilidade das obras dos autores em geral, sobretudo daqueles que estavam no centro da literatura de Buenos Aires e mais tarde seriam incluídos no postmodernismo, a decadência do modernismo. A produtividade e o crescimento acelerado do mercado de diários e revistas que ofereciam setores específicos de discussão. A presença de um público formado, mas ainda pouco exigente, que aceitava as leituras estrangeiras propostas pelas revistas. Nesse contexto, os autores recém chegados procuraram impulsionar as pesquisas e a arte em geral no mesmo sentido em que se produziam na Europa.

Em 1921, na revista *Nosotros*, Borges publica um artigo chamado “Ultraísmo”, no qual afirma que, antes de explicar a nova estética, “conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes” (BORGES, 2007, p. 154) e denuncia a permanência do obsoleto programa de Rubén Darío na literatura argentina, para, somente depois, apresentar os “princípios” do ultraísmo. O texto tomou o lugar de manifesto ultraísta argentino e esteve acompanhado por mais três intervenções ultraístas: a revista *Prisma*, com dois números entre 1921 e 1922, a revista *Proa* da primeira época, com três números entre 1922 e 1923, e a revista *Proa* da segunda época, com quinze números entre 1924 e 1926. Martín Prieto avalia assim o lugar da escola ultraísta na Argentina:

El ultraísmo fue, en definitiva, un pequeño movimiento, que tuvo, sin embargo, un enorme valor en la historia de la literatura argentina al proclamar, por un lado, de un modo neto y sin fisuras, la liquidación del programa modernista y de todas sus derivas postmodernistas, y al provocar, por otro lado, con su desembarco en la revista *Martín Fierro*, después de la publicación de su manifiesto, la precipitación del martinfierrismo, el movimiento de vanguardia más importante de la literatura argentina del siglo XX. (PRIETO, 2006, p. 216).

Antes da publicação da *Martín Fierro* que refere o autor, outras revistas anteciparam alguns traços que seriam a base das vanguardas. Em 1919 foi publicada a *Martín Fierro* que ficaria conhecida como a da “primeira época” — embora já existisse também uma entre 1904 e 1905, na qual Macedonio Fernández antecipara alguns princípios do ultraísmo — e, antes do lançamento, foi anunciada com avisos burlescos relacionados à política. Segundo Prieto, esse tom satírico fará parte da proposta discursiva das vanguardas. Em 1920 apareceu o único número de *Los raros*, e apresentou um texto titulado “Nuevas tendencias”, no qual foi exposta e desvalorizada a nova escola literária espanhola chamada “El Ultra”. Esses e outros registros, entre eles o movimento ultraísta, servem, principalmente, para esta leitura retrospectiva que coloca como eixo das vanguardas a revista *Martín Fierro* da segunda época.

Publicada entre 1924 e 1927, dirigida por Evar Méndez, com a participação de Oliverio Girondo no grupo de fundadores e com a colaboração de artigos e poemas de Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal e Macedonio Fernández, *Martín Fierro* aparece sem um programa claro, e dividida em dois enfoques, o político e o literário. Somente no quarto número, Oliverio Girondo consegue, com a formulação do “Manifiesto de *Martín Fierro*”, dar uma orientação estética à revista, que deixa de lado os temas políticos e de crítica social. Martín Prieto sugere que a razão pela qual a revista, depois desse número, adquiriu a representatividade da vanguarda argentina, é o manifesto de Girondo ter sintetizado as características de todas as demais ten-

dências das vanguardas argentinas das primeiras duas décadas do século XX³ (PRIETO, 2006, p. 218). Segundo o autor, o programa que desenhou Girondo:

Es elitista, porque está en contra de “la impermeabilidad hipopotámica del honorable público” (...); es antiacadémico, porque está en contra de la “funeraria solemnidad del historiados y del catedrático, que momifica todo lo que toca”; es, por lo tanto, vitalista, porque está en contra de la “incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas”; es internacionalista, porque está en contra de “fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando calores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”; y es nacionalista a la vez, porque “tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación”; es experimental, porque está en contra del “pavoroso temor de equivocarse”; y es, sobre todo, fundacional, porque “sabe que ‘todo es nuevo bajo el sol’”, si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo. (PRIETO, 2006, p. 218).

Desta forma, antes de “definirse positivamente”, o martinfierrismo consolidou um “programa opositivo” que foi ao encontro de duas frentes fortemente estabelecidas graças à opinião favorável do público: o do passado, representado pelo modernismo e o posmodernismo; e o do presente, representado pela literatura social e realista que haviam divulgado *Claridad*, *Los pensadores* e *Los intelectuales*.

Segundo Sarlo, a renovação se articulou, assim como para Prieto, em resposta à insatisfação que os jovens vanguardistas sentiam frente ao campo cultural já descrito, que ela coloca em outros termos:

la preeminencia de escritores que habrían agotado su potencial creativo alrededor del Centenario; la miopía de la crítica, que no era una instancia de diálogo y apertura hacia las nuevas corrientes; el eclecticismo de las revistas culturales, en primer lugar *Nosotros*; el funcionamiento de las instituciones de legitimación y los hábitos del público. (SARLO, 2003, p.97).

Desta forma, ao constituir-se como resposta, a primeira formação, inevitavelmente, é apresentada como “programa opositivo”. Visto por Sarlo na qualidade de “ruptura” e como determinante de “renovação”, a força do grupo vanguardista gera uma mudança tão notável que:

La intolerancia y el enfrentamiento reemplazan las pautas de reconocimiento y convivencia que caracterizaban las relaciones entre intelectuales hasta entonces. La renovación llega para dividir y para polemizar: en esto basa su estilo y lo diferencia de Nosotros. Todos los actores del campo cultural deben recolocarse, porque su hegemonía comienza a ser discutida seriamente y porque el avance de los escritores de la “formación” vanguardista amenaza con trastocar los lugares establecidos. (SARLO, 2003, p. 97).

3 Em *Una Modernidad Periférica*, Sarlo estudou a vanguarda no conjunto das publicações da época. Porém, não deixou de admitir a supremacia de *Martín Fierro*. A leitura da história das vanguardas argentinas é semelhante à de Prieto. Ao comentar um texto crítico dos anos 30, a autora afirma: “Cuando los contemporáneos dicen *Martín Fierro*, la denominación recubre el conjunto de revistas de los años veinte, sintetizadas bajo ese nombre, porque fue precisamente esta publicación la que de manera más completa delimitó el estilo de la ruptura vanguardista.” (SARLO, 2003, p. 97).

A partir da descrição desses e outros aspectos que foram alterados pelo grupo de intelectuais dos anos 20, Sarlo observa que não há na história da literatura argentina um período com “tantos textos explicativos y polémicos, con una homogeneidad de tópicos y una coincidencia de perspectivas que permite identificar un corpus programático de “lo nuevo” (SARLO, 2003, p. 104). Percebe-se como, para os dois autores — martinfierrismo no estudo de Prieto e vanguardas no estudo de Sarlo —, existiu nesta época o eixo da estética da literatura argentina do século XX. Mais tarde, durante três ou quatro décadas, alguns dos autores que provocaram a ruptura — Borges, Girondo, Macedônio — continuarão explorando e mostrando caminhos da literatura que, se bem são fundados como possibilidades, acabarão criando estilos nos quais as gerações posteriores identificarão escolas.

2. TEXTOS

2.1. O “PALADINO DO PLÁGIO” E O “HERÓI DA INTERTEXTUALIDADE”

Ao estudar a obra de Macedonio Fernández, é inevitável encontrar comentários biográficos, principalmente anedotas que exemplificam o seu caráter excêntrico. Da mesma forma, quando o objeto de estudo são as obras de Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges em comparação, parecem inevitáveis as observações dos críticos a respeito da admiração mútua e explícita entre os dois. Trataremos, pois, antes das obras, da relação que mantiveram os autores.

Sabe-se que a admiração recíproca era explícita a ponto de os dois, em diferentes momentos, serem acusados, se defenderem ou se declararem culpados da intenção de plágio da obra do outro. Evidentemente, não se tratava de atos desonestos, mas de uma prática incentivada pela estima e o encanto que sentiam frente às ideias alheias, sentimento que, por outro lado, reforçava a amizade e a proximidade intelectual.

No prólogo de Ramón Gomez de la Serna, da segunda edição de *Papeles de Re-cienvenido*, encontramos este comentário autobiográfico de Macedonio:

Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no, pero muy poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. Qué injusticia, querido Jorge Luis, poeta del “Truco”, de “El general Quiroga va al muere en coche”, verdadero maestro de aquella hora. (FERNÁNDEZ, 1944, p. 14).

Assim, Macedonio nega qualquer responsabilidade pela produção literária do seu amigo e aproveita para elogiá-la no epíteto “maestro”. Esse trecho pertence a uma epígrafe de um texto publicado em 1941 na revista *Sur*. Provavelmente, Macedonio se refere a um afastamento que existiu entre os autores durante pouco tempo, em 1928, devido às acusações de plágio que os diferentes grupos de vanguarda faziam aos dois. Os jovens vanguardistas o descobriram nos anos 20, e Borges tinha um papel fundamental nessa “descoberta”, pois herdara do seu pai a amizade de Macedonio. Uns anos mais tarde, depois de ter estabelecido contato com outros escritores, Macedonio não precisou mais do favor de Borges para ser publicado, como precisara quando se colocava como o “recemchegado” do círculo literário portenho.

Esta condição não afastou os amigos, mas proporcionou a liberdade necessária a cada um para formar grupos menores, dentro da própria elite da vanguarda. Em 1928, na revista espanhola *La Gaceta Literaria*, Guillermo de Torre, poeta e ensaísta espa-

nhol, quase cunhado de Borges, publica um artigo acerca de literatura argentina, no qual se refere a Macedonio como “homem provecto” e “semigenial frustrado”. Em resposta a esse artigo, Leopoldo Marechal inicia uma disputa, em defesa de Macedonio, que aos poucos se torna uma discussão pública sobre a originalidade das obras de Borges e Macedonio. Nesse contexto, os autores precisaram se defender, e as argumentações necessariamente implicaram mencionar a obra do outro. Esse clima de injúrias, insuflado pelos participantes de cada grupo que apareciam para defender o seu afiliado, gerou alguns desentendimentos entre os dois escritores, aparentemente esclarecidos no começo de 1929. Resolvida a discórdia, continuariam a se frequentar e a publicar juntos nas diferentes revistas. Carlos García, depois de referir o caso, comenta:

El incidente aludido no deja de ser asombroso y grotesco: Macedonio, el paladín del plagio, y Borges, el futuro héroe de la intertextualidad, disputan mediante terceros acerca de quién ha copiado a quién o quién es el más original de los dos... (GARCIA, 2007, p. 54)

Anos mais tarde, depois de ter fundado o mito da genialidade oral de Macedonio, Borges lia frente ao túmulo do seu amigo:

Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble. (BORGES, 1952).

Aqui, como em outros textos, Borges restitui os elogios e atribui-lhe valores que bastariam para colocá-lo como cerne do movimento literário argentino iniciado na década de 1920.

É possível encontrar muitas outras referências em prólogos, textos ficcionais, autobiográficos e entrevistas, nas quais os autores se adjudicam grande talento um ao outro. Porém, para abordar o aspecto textual dos escritores, focaremos a comparação nos seus projetos estéticos de vanguarda. Assim, veremos a estética da novela que propôs Macedonio e os pontos principais dos manifestos ultraístas publicados por Borges na inauguração da vanguarda argentina.

2.2. A “DOCTRINA DE ARTE” DE MACEDONIO

Macedonio Fernández nasceu “portenho e num ano muito 1874”. Depois de cursar o Colegio Nacional Central, ingressou na Faculdade de Direito. Nesse período, conheceu Jorge Guillermo Borges (o pai de Jorge Luis Borges) e começou a estudar filosofia, especialmente as obras de Herbert Spencer e Arthur Schopenhauer, como informará nas cartas mais tarde publicadas. Durante os anos de faculdade, publicou alguns artigos em jornais, maiormente voltados à filosofia, direito ou psicologia. Em 1897, junto com alguns amigos, tentou fundar uma sociedade utópica em uma ilha do Paraguai. Em 1901 casou-se. Em 1904, na revista *Martín Fierro* da primeira época, publicou dois poemas. Desde então, até 1920, ano da morte da sua esposa, Macedonio exerceu a profissão de advogado e permaneceu afastado do âmbito literário. Quase vinte anos depois da publicação dos poemas, em 1922, depois de ter conhecido Jorge Luis Borges — que regressara da Europa em 1921 e tornara-se o mais novo membro do movimento de vanguarda argentino — fez suas primeiras participações em *Proa* e foi acolhido pelo grupo vanguardista, no qual ganharia um lugar de importância. Borges foi um dos primeiros a descobrir a genialidade de Macedonio, e o primeiro a fazer dele uma ficção. A figura

excêntrica de Macedonio, sua bondade e seu gênio o tornaram um mestre para os jovens, que encontravam nele uma fonte inesgotável de conversas e ideias autênticas. Adolfo de Obieta, seu filho, o descreve assim:

Creo que mi padre ha sido la persona más natural y sinceramente “diferente” que habré conocido. Sus ideas, costumbres, arte, planteos y soluciones teóricas y prácticas, parecían seleccionadas de una antología de la informalidad o la heterodoxia. Y si alguien jamás se propuso desentonar o despreciaba toda excentricidad artificial, era él. Vivía en humor, en poesía, en misterio, en libertad, en fantasía, más allá de los pares opuestos, de todo parámetro convencional o confesional. (FERNÁNDEZ, 1997, p. XXIII).

De acordo com seu espírito singular e introspectivo, Macedonio tinha grande interesse em metafísica, filosofia e arte. A propensão a discorrer sobre diferentes temas o levou a postular algumas teorias, como a da humorística, a da imortalidade, a do automatismo ou a estética da novela, que tentaremos apresentar aqui.

Museo de la Novela de la Eterna, peça cabal da obra de Macedonio, está composta por mais de cinquenta prólogos, dezoito capítulos e quatro pós-escritos, e pode ser vista como o conjunto variável de textos que estabelece o recorte suficiente para a exposição da estética da novela macedoniana. Com a restrição necessária, pode-se falar em conjunto variável se considerarmos que esta obra, como outras do autor, nunca foi publicada em edição definitiva, e que existem textos com o mesmo objeto de discussão que não estão incluídos nas edições publicadas do *Museo*, mas agrupados com outras teorias.

As ideias de Macedonio a respeito de uma estética da arte estão disseminadas em diferentes textos ao longo de sua obra, publicada, em grande parte, em capítulos dispersos em diferentes revistas. Nas biografias, os autores comentam como Macedonio praticava a reflexão escrita sem ter interesse em publicar, fato que provocou a perda de muitos manuscritos ou a sua tardia descoberta. Em consequência, as edições do *Museo* não são iguais, e, possivelmente, são organizadas sem a certeza da exclusão parcial ou a incorporação total de textos que deveriam ou não pertencer à obra⁴.

A edição mais abrangente, para não dizer completa, organizada por Ana Camblong e Adolfo de Obieta, um dos filhos do escritor, mostra o quanto Macedonio se esmerou para que essa obra não se apresentasse como obra-acabada, o que, de certa forma, está de acordo à sua proposta estética. Assim, as diferentes edições se basearam na seleção dos muitos prólogos aparecidos em revistas e dos manuscritos desorganizados deixados por Macedonio.⁵

Aparentemente, Macedonio trabalhava sobre estas ideias desde o ano 1924 ou 1925, segundo algumas cartas, porém, o primeiro antecipo da obra data de 1929. Esse texto, chamado “Prólogo a lo nunca visto” (FERNÁNDEZ, 1997, p.48), esboça a proposta de Macedonio, embora a construção coerente da estética exista no conjunto dos prólogos.

⁴ Conhecemos três: a de 1967 do Centro Editor de América Latina, a de 1974 de Corregidor e a de 1997 da ALCA XX.

⁵ Na edição que consultamos de *Museo de la Novela de la Eterna*, Ana Maria Camblong preparou um capítulo chamado “Estudio preliminar” no qual trata do resgate e organização dos manuscritos e as diferentes versões ou cópias.

Nesse texto, depois de anunciar a próxima aparição do “nunca visto”, como qualidade da sua novela, Macedonio celebra o que ele considera novo objeto da arte: “Sinceramente, es hermoso este cambio, es arte por el arte y arte para la crítica, que es nuevamente arte por el arte.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 44). Em seguida, estabelece um cânone das obras que salva da “horrible arte”: Cervantes, só o *Quixote*; Quevedo, só o humorista; Gomez de la Serna, o Heine do sarcasmo, o D’Annunzio da paixão, Poe, *Bovary*, e Zola, de quem poderia ter se obtido, se os valores da sua época tivessem sido os que Macedonio preza, não meia dúzia, mas cem obras “de verdad de arte, intrínseca, no de copia de realidad” (FERNÁNDEZ, 1997, p.45).

Desta forma, Macedonio seleciona as obras que poderiam estar de acordo com sua estética e, ao mesmo tempo, evidencia, na arbitrariedade da seleção, o tipo de arte que não será bem visto. Um pouco mais tarde, depois de dedicar-se ao leitor e definir o leitor que requer o seu projeto, reincide na natureza da ruptura: “Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprendible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de invención” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 47).

Até aqui, a proposta de Macedonio perfila dois princípios: 1) evitar a “cópia da realidade”, e este princípio, por enquanto, é vasto, pois pode ser lido como ruptura com quase toda a literatura ocidental, ou, ao menos, com um dos seus fundamentos, a mimese; 2) conseqüentemente, o objetivo de ter por conteúdo da arte a própria arte, como já vimos, ou, neste caso, a “invenção”. Em seguida, para justificar não ter colocado a palavra “Fim” no final de cada título e de cada prólogo, explica: “he suprimido Fin del título, Fin del prólogo, para mostrar cuán poco de su existencia le debe la novela a la muerte — ni a la vida (verdad, realismo)” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 48). Tão afastado da literatura tradicional está o ideal de obra de Macedonio, tão “artístico” deve ser, que “não lhe deve nada” nem à vida, nem à morte, não toma nada por empréstimo destes dois pólos, que limitam e contêm a realidade. A partir desse momento, a ruptura nos parece mais especificada, pois não é mais com relação à literatura ocidental em geral, agora é possível distinguir um alvo: o realismo.

Próximos desse texto, Macedonio ainda publicou “Salutación”, “Otro deseo de saludar”, “Salutación de Deunamor el No-Existente Caballero”, “Novela de la Eterna”, “Sobre ‘helarte’, poesía o prosa”, anunciando a sua novela e, ao mesmo tempo, a sua estética. Nessas publicações, não encontramos uma teoria forte e clara que teria resistido às críticas dos contemporâneos, mas também não podemos esquecer que grande parte da força com que Macedonio emprendia o seu projeto estava dedicada às cartas, através das quais prometia e explicava a sua obra futura aos amigos mais próximos⁶.

Considerando a edição mais recente de *Museo de la novela de la Eterna*⁷, pode-se dizer que o prólogo no qual mais claro aparece o projeto macedoniano é “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte” (FERNÁNDEZ, 1997, p.36). Nessa exposição, os propósitos são claros. O texto abre assim:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que

⁶ No capítulo referido de Ana Maria Canblong, também é apresentado o trabalho de promoção e as promessas de Macedonio através de cartas.

⁷ FERNANDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed Crítica, Ana Maria Canblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997.

conta a novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad —ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real— culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonstar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él. (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36).

Aqui, além de aparecer explícito o foco da ofensiva da estética macedoniana, é informada uma das razões que pretendem justificar o projeto. Ao dizer “ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real”, Macedonio se refere ao efeito alucinatório causado pela “Autenticidad” nas artes, por meio do qual o leitor virá a acreditar que o objeto da ficção é real.

Vimos, até aqui, alguns elementos soltos da estética macedoniana postulados em dois prólogos do *Museo*. Se os organizarmos, veremos que se articulam como as três características que Macedonio condena da escola realista: 1) a sua novela “não lhe deve nada à vida”, contrária ao realismo, cuja fonte é a vida; 2) é “um erro axiomático definir a arte por cópias”, e a sua é de “invenção”; e, por último, 3) o efeito produzido no leitor é levá-lo a ver realidade na ficção. Quer dizer, a matéria da novela não deve fazer parte da vida, a arte não deve ser “cópia”, e a sensibilização do leitor por acreditar real a ficção é ilegítima.

Assim se conforma o aspecto opositivo do projeto macedoniano. Nélide Salvador sintetiza da seguinte forma as propostas negativas formuladas:

1. Desestimar el asunto como elemento anecdótico y extraliterario, carente de originalidad y dotado de un simple valor instrumental, subordinado a la ejecución técnica.
2. Rechazar la copia de la realidad, los efectos meramente descriptivos, el detallismo superfluo y la reproducción mimética de situaciones que corresponden al área de las actividades cotidianas.
3. Cuestionar los estados alucinatorios que provocan en el lector los hechos ficticios que se desarrollan en la novela, al punto de interpretarlos como verídicos y considerar a sus protagonistas como personas vivas y sufrientes. (SALVADOR, 1997, p. 538).

Não por acaso, o autor seleciona aspectos da tendência que procura desaprovar: o tema (anedota), o método (cópia da realidade) e o efeito causado no leitor (alucinação de realidade). A partir dessa crítica seletiva, o programa de Macedonio ganha coerência ao fundar-se na renovação dos elementos criticados. Ou seja, a “Doutrina de Arte” terá um tema, um método e uma busca de efeito novos, opositivos, de ruptura, que marcam a fronteira entre a tendência tradicional e a nova.

Nesse sentido, Macedonio afirma que esta não é arte de “cópia de realidade”, mas de “invenção”, de “arte intrínseca”. Isto quer dizer que o tema da novela preparada por Macedonio, enquadrada na sua estética, não dependerá de verossimilhança. Para a arte de invenção, o tema, o “assunto”, deverá ser os “Impossíveis”. No prólogo chama-

do “Novela de ‘La Eterna’ y de Niña de Dolor, la ‘Dulce-persona’ De-un-amor que no fue sabido”, Macedonio contrapõe, mais uma vez, o tema realista ao tema “artístico”:

Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta (FERNÁNDEZ, 1997, p.14)

Se complementarmos esse trecho com o citado acima “el desafío que persigo a la Verosimilitud (...) culmina en el uso de las incongruencias” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36), podemos entender que os “Impossíveis” são absurdos lógicos, comoções intelectuais. Mais interessante do que simplesmente o uso dos absurdos, é o propósito claro que Macedonio tem, ao utilizá-los:

Busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él, pequeñas impresiones que concurran al propósito emocional de conjunto de obtener en él un estado único final y general (sic) que insidie su sensibilidad sorpresivamente cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario y no espera, ni advierte luego, haber sido conquistado. (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36).

Os absurdos não estão colocados ao acaso no texto, pois não há pretensão de acaso ou automatismo, de associação ou afastamento de ideias. O artista deve prever e preparar as sensações do leitor, “distrá-lo” de forma a montar uma cilada que traia a sua “sensibilidade” e faça-o cair num “estado único final e geral” previsto, do qual será vítima sem saber.

Assim, Macedonio lança mão dos absurdos para combater a “alucinação de realidade” do leitor. Para completar o projeto, explica que o absurdo se coloca não só como questionamento ou provocação à lógica e à verossimilhança do realismo, mas, também enquanto ferramenta para conduzir a sensibilidade do leitor e, entre os “estados” que o escritor pode buscar, ele aspira a um específico, talvez o mais oposto à escola alvo:

Hay un lector con el cual puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. (FERNÁNDEZ, 1997, p. 37)

Aqui, “não viver” tem o sentido de “considerar-se ficção”, estado simetricamente oposto ao efeito que ele critica da “Alucinação” do realismo: se este leva o leitor a realizar a ficção, Macedonio leva o leitor a ficcionalizar a realidade. Então, desta forma, fica composto o plano positivo da estética: o tema será a “invenção”, a “fantasia”, os “impossíveis”; o método, a manipulação da atenção do leitor para atingir a sua “sensibilidade”; e, finalmente, o efeito, conduzi-lo a encontrar ficção onde há realidade, ou seja, fazer com que o leitor se considere também personagem.

Com os objetivos definidos, Macedonio pode identificar o seu público. Evidentemente, leva em consideração a formação literária realista do público leitor portenho, então, Macedonio aponta a uma elite de leitores que procuram acompanhar a renovação da arte e representam um recorte do grande público conquistado pelo realismo e o modernismo de Rubén Darío em Buenos Aires. De acordo com a estética da novela, ele pode observa:

El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no un estado de consciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista. (FERNÁNDEZ, 1997, p. 71).

A divisão é clara, existem os leitores de realismo (de vida, de ficção que se faz passar por realidade) e os leitores de arte, de manobras textuais, de forma, para os quais a emoção chegará através da sensibilização intelectual, preparada nos jogos do texto, e não no decorrer da trama. Esse é o leitor procurado por Macedonio, o interessado no fazer artístico, na construção da obra, na discussão da construção, na desestabilização da fronteira entre ficção e realidade que leva a ficcionalizar a vida – esse é o leitor que requer Macedonio para a *Novela da Eterna*.

Ao olhar globalmente a obra, pode-se dizer que o leitor deverá ser macedoniano não somente frente a *Museo de la Novela de la Eterna*, mas frente a todos os textos do autor. Desde os primeiros *Papeles de Recienvenido*, publicados em revistas desde o começo da década de 1920, nos quais “están ya todas las características de su arte. Y se advierte ya ese humorismo que rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente” (BARRENECHEA; SPERATI PINERO, 1957, p. 38), até as poucas poesias publicadas em 1904 e 1905, nas quais “los entusiastas martinfierristas encontraron, retroactivamente, el germen involuntario del ultraísmo” (PRIETO, 2006, p. 230).

O projeto estético de Macedonio era abrangente a ponto de incluí-lo ao próprio autor, não gratuitamente, nas palavras lidas frente ao túmulo, Borges dirá “Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura.” (BORGES, 1952), ao levar ao extremo a excentricidade “literária” do autor. Percebe-se uma dedicação completa de Macedonio à sua estética da Arte. Essa dedicação apaixonada dá lugar à fusão do pesquisador e do objeto, da qual conclui Noé Jitrik: “Si la ‘ficción’ es esencial para destruir el ‘realismo’, la ‘inverosimilitud’ sobre la cual reposa, más que un objetivo a alcanzar es un punto de partida que Macedonio trató de comunicar y universalizar.” (JITRIK, 2007, p. 487).

2.3. O “ULTRAÍSMO” DE BORGES

Ao considerar certos aspectos biográficos, é possível acreditar que, de muitas formas, Borges foi incentivado a ser escritor. Por parte materna, a ascendência oligárquica o introduzia na História argentina e o rodeava de lendas heroicas a respeito de parentes distantes. Por parte de sua avó paterna, ganhou o inglês como uma das primeiras línguas. A formação literária e a introdução na filosofia foram responsabilidade do seu pai, advogado, tradutor e escritor – intelectual que lhe ensinou “o poder da poesia” (BIOGRAFIA, 2006, p.19) e decidiu não enviá-lo ao colégio, mas dispor para ele e a sua irmã uma tutora inglesa, até os nove anos. Em 1914, com dezesseis anos, partiu com a família para Europa, devido, principalmente, à saúde do seu pai. Em Genebra, precisou aprender francês e latim para terminar o colégio. Depois de ler o *Sartor Resartus* de Carlyle e dar especial atenção à personagem do professor de idealismo alemão, se interessou na língua alemã e, sem a ajuda de instrutores, começou a ler Heine e Schope-

nhauer. Na Espanha, continuou a estudar latim com um padre e começou a traduzir textos de Tácito, Séneca e Virgílio. Ao passar por Mallorca, Sevilla e Madrid, entrou em contato com as vanguardas espanholas e estabeleceu uma importante amizade com Rafael Cansinos Assens, o responsável pelo grupo ultraísta espanhol. Em 1921, voltou, então, para Buenos Aires. Durante esses sete anos, Borges conheceu as obras de Mark Twain, Stevenson, Wells, Carlyle, Whitman, Flaubert, Maupassant, Voltaire, Zola, Victor Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Chesterton e Kipling. Pouco tempo depois da sua volta, graças às amizades do seu pai, Borges entrou em contato com os jovens intelectuais argentinos, surpreso pela diferença entre o fervor cultural da Europa e a letargia postmodernista de Buenos Aires.

Ao estudar nesses termos a sua juventude, é possível afirmar que a profissão de escritor foi uma escolha incentivada, principalmente pela prematura educação literária. Além de proporcionar-lhe a formação necessária para participar em um círculo de intelectuais, essa condição lhe deu argumentos para precipitar-se, não apenas na escrita, mas também na proclamação de um projeto estético de vanguarda. Ainda jovem, como outros artistas da época, aspirou a inaugurar um acerto artístico em oposição à tendência literária vigente no seu país.

Esse projeto foi o ultraísmo, que, criado na Espanha pelo poeta Rafael Cansinos Assens e mais tarde aprimorado com as contribuições de Vicente Huidobro, chegou na Argentina através de Borges. Na Espanha, o ultraísmo era discutido e colocado em prática desde 1918, principalmente por Cansinos. De nome reconhecido, o poeta incentivou a geração mais nova de escritores, entre eles Borges, colocando-os sob sua tutela e promovendo em bares as tertúlias que ajudariam a organizar parte da vanguarda espanhola. Foi nesses locais onde Borges começou a participar do grupo ultraísta e a fazer amizades que o levariam a publicar em revistas como *Grecia* e *Ultra*.

O primeiro texto que conhecemos lançado como manifesto do ultraísmo, no qual participou Borges, é “Manifiesto del ultra” publicado em 1921 na revista *Baleares*, assinado, também, por Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova (pseudônimo de José Luis Moll) e Juan Alomar. O artigo apresenta o projeto de forma geral, sem uma proposta estética detalhada, mas com algumas características fundamentais e, de acordo ao estilo de outros manifestos vanguardistas, com uma postura clara a respeito da oposição à poesia espanhola da época. O manifesto, de pouco mais de quatrocentas palavras, começa assim:

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal. Esta es la estética del Ultra. (BORGES, 2007, p. 106).

Nesse primeiro trecho, que trata apenas da distinção entre as escolas, é possível reconhecer, no embate do “passivo” contra o “ativo”, o discurso moderno que opunha “antigo” ou “tradicional” contra o “novo”. Um pouco mais adiante, depois de pedir aos poetas uma visão “limpa de estigmas ancestrais”, os autores afirmam: “es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos.” (BORGES, 2007, p. 106). O classicismo, o romantismo, o naturalismo e o modernismo de Ruben Dario, aludido em “azules crepúsculos” ao fazer referência a *Azul...*, estão distinguidos nessa passagem

com o objetivo de oposição: as escolas da tradição ocidental devem ser esquecidas para aliar-se à nova tendência, para participar da visão prismática da poesia ultraísta. Além dessas primeiras orientações e o anúncio da completa liberdade criativa, expresso na fórmula “nosso credo é não ter credos”, nada mais há no manifesto que caracterize a nova proposta.

Na sua posterior permanência na Espanha, Borges ainda assinaria outros textos em defesa da estética ultraísta e alguns poemas guiados pelas suas prescrições. No entanto, somente em Buenos Aires, no mesmo ano, apareceria uma proclamação clara, que definiria os princípios da poesia ultraísta. Quase simultaneamente com o primeiro número de *Prisma*, revista mural produzida e colada nas paredes da cidade por Borges, Eduardo González Lanuza e Guillermo Juan, apareceu, na revista *Nosotros*, o texto chamado “Ultraísmo”. Nele, especificavam-se as tendências com as quais o movimento pretendia estabelecer uma ruptura, apresentavam-se os princípios da estética formulada pelo grupo e, por último, seguia uma breve antologia da poesia ultraísta espanhola e argentina. Aqui, veremos os dois primeiros pontos, para definir o projeto estético do movimento.

O ultraísmo argentino, frente ao cenário poético do começo de século, discutido no primeiro capítulo, definiu dois alvos, aquelas duas tendências que considerou vigentes, antigas e de maior reconhecimento público:

- 1) Os últimos representantes do rubenianismo, participantes do modernismo decadente de 1920, visto, anos depois, como postmodernismo;
- 2) O “sencilismo”, tendência que englobava todos os poetas que tinham decidido se desfazer da exuberância modernista.

Porém, no manifesto, Borges não dá nome aos autores que pertenceriam a cada grupo. A distinção é feita com a descrição parcial dos recursos textuais e dos temas de cada tendência. O primeiro grupo é assim identificado:

La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba. (BORGES, 2007, p. 155).

O termo reiterado e definitivo para o rubenianismo é “acabado”. Para Borges, não há mais possibilidades de reformular a poesia com os mesmos recursos e elementos primários, pois, devido ao uso abusivo das fórmulas modernistas já se conhece a priori o efeito das possíveis combinações. O estilo se tornou técnica e as variações cabem em uma fórmula. Na visão ultraísta, não há razões para continuar fazendo esse tipo de poesia.

O segundo grupo é assim identificado:

Por cierto, muchos poetas jóvenes que aseméjense inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en

lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero éstos se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura, es un error. (...) Además, hay otro error más grave que su estética. Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía. (BORGES, 2007, p. 155).

Como foi dito, os autores postmodernistas — termo cunhado pela crítica anos mais tarde — procuraram abandonar a suntuosidade do modernismo, porém, sem atuar baixo alguma designação ou organização grupal. Na busca de uma ruptura completa com a literatura vigente, Borges os agrupa com o título de “sencillistas”. No entanto, na escolha de mudança desses jovens, vê uma procura desacertada. A crítica aos “sencillistas” está dirigida a três aspectos: a simplificação lexical (“tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa”), a variação linguística coloquial (“desplazar el lenguaje cotidiano a la literatura”) e o relato autobiográfico ou de sensações (“gironcillos autobiográficos” e “fragmentarias percepciones”).

Esta descrição, provavelmente com a arguta intenção de Borges, podia definir não somente um grupo específico chamado “sencillismo”, mas a maior parte da produção poética da época. Ainda hoje, toda poesia lírica pode ser reconhecida, principalmente, no último ponto levantado. Desta forma, o grupo ultraísta se colocava contra tudo o que já existia. Percebe-se a totalidade da oposição nas perguntas retóricas que seguem à descrição das duas tendências: “¿Qué hacer entonces? El prestigio literario está en baja; (...)¿Hacia qué norte emproar la lírica? El ultraísmo es una de tantas respuestas a la interrogación anterior.” (BORGES, 2007, p. 156). A partir desse ponto, Borges apresenta as propostas do projeto estético ultraísta.

Depois de passar em revista a história do ultraísmo, quando estabelece a data de fundação (1918), o fundador (Rafael Cansinos Assens) e as primeiras publicações (revistas *Cervantes* e *Grecia*), Borges coloca os quatro princípios do fazer poético ultraísta:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. (BORGES, 2007, p. 156).

Podemos separá-los em dois subgrupos: os de interdição (2 e 3) e os de execução (1 e 4). Conforme o primeiro subgrupo, não se deve usar tudo aquilo que é “inútil” ou “ornamental”, como adjetivos e nexos, nem se deve permitir o “confesionalismo”, a exposição da subjetividade do poeta, nem a “circunstanciación”, a atribuição de contexto àquilo referido, à anedota ou ao eu lírico. Assim, aparentemente, retirando uma porção de elementos que podem auxiliar na produção de sentido do leitor, a narrativa do poema já tende à abstração. Conforme o segundo subgrupo, é preciso construir o poema em base ao uso da metáfora e da ambiguidade. Desta maneira, pode-se esperar que os poemas se reduzam a exposições de temas, de ideias, de sensações, de momentos, a unidades isoladas ou descontextualizadas.

Se essa afirmação parece necessitar de uma análise mais profunda da estética, defendida com exemplos, talvez, ao menos, seja possível fazer outras duas afirmações: em primeiro lugar, o projeto ultraísta propunha um poema que requeria um maior esforço intelectual do leitor da época, principalmente pelo fato de o público estar acostumado aos elementos interditados, e, com base nisso, em segundo lugar, o ultraísmo normatizava uma fazer poético que determinava um recorte no público leitor da época, distanciando-se da literatura popular.

Depois de ter mostrado alguns poemas, de ter citado nomes de poetas e revistas ultraístas, Borges atribui mais dois erros, agora sim, à poesia lírica. O primeiro é ter se dedicado à “cacería de efectos auditivos o visuales” (BORGES, 2007, p. 161), sem perceber que isso concerne à pintura ou à música. O segundo, “querer expresar la personalidad de su hacedor” (BORGES, 2007, p. 161), ignorando que o eu “es una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de los estados de consciencia” (BORGES, 2007, p. 161). Já na conclusão, o autor afirma que, para não incorrer nesses erros, “el ultraísmo tiende a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional.” (BORGES, 2007, p. 161). Note-se que, nessa afirmação, em relação à realidade, se evitam palavras como “copiar”, “descrever”, “passar”, “pintar”, “calcar”, “registrar”, e se prefere “transmutar” a realidade exterior, para a “realidade interior e emocional”. Por outro lado, “realidade interior” é colocada como complementar de “realidade emocional”, permitindo supor que a dita “realidade interior” possa ser intelectual ou racional. Portanto, se dermos atenção a essas escolhas, e as lermos em relação com as críticas feitas à poesia lírica, é possível afirmar que o projeto ultraísta buscava decididamente abandonar a narrativa, a expressão ou a manifestação de realidade, de sensações, para tentar, a partir de uma emoção, sensibilizar ou comover o leitor através de recursos textuais, inclinados à abstração.

Para ilustrar a estética ultraísta, selecionamos dois poemas do primeiro livro de poesias de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923 com objetivo de relevar alguns pontos que podem ajudar a notar o grau de abstração ou de dificuldade de leitura que apresentam.

O primeiro poema escolhido é “El Sur”:

Desde uno de tus patios haber mirado
Las antiguas estrellas,
Desde el banco de sombra haber mirado
Esas luces dispersas,
Que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
Ni a ordenar en constelaciones,
Haber sentido el círculo del agua en el secreto aljibe,
El olor del jazmín y la madre selva,
El silencio del pájaro dormido,
El arco del zaguán, la humedad
—esas cosas, acaso, son el poema.
(BORGES, 2007, p. 22).

Aqui, encontramos:

- 1) uma metáfora em “banco de sombra”;
- 2) o apagamento de “frases medianeiras, nexos e adjetivos inúteis” ao ver que os substantivos “patio”, “ignorancia”, “constelaciones”, “círculo”, “agua”, “olor”, “jaz-

mín”, “madreselva”, “silencio”, “arco”, “zaguán” e “humedad”, passíveis de adjetivação, não estão acompanhados de adjetivos;

3) a “abolição da circunstanciação”, pois não está explícito quem é o destinatário, quem é o eu lírico, qual é a relação entre eles, o lugar nem a época, o que nos leva de novo ao segundo tópico, já que, devido ao “apagamento de frases medianeiras e nexos”, para responder a essas questões é preciso estabelecer a relação com o título, que, sem nexos, se torna o referente para “tus patios”;

4) e, finalmente, a síntese de imagens para aumentar o poder de sugestão em “pájaro dormido”.

Aplicam-se, desta forma, os princípios do projeto, ainda que possamos protestar e arguir que não é tão respeitada a abolição do confessionalismo e dos “trebejos ornamentales”. Por outro lado, pode-se dizer que o tema do poema não é o que se espera a partir da primeira linha, pois, ao ler os versos “desde uno de tus patios haber mirado / las antiguas estrellas”, não esperamos que o eu lírico identifique um destinatário (além do “sul”, que nos oferece o título), descreva uma noite, esclareça a localização do pátio ou confesse um sentimento? Porém, não há contextualização nem a identificação de alguma presença humana. Somente após a revisão do título podemos encontrar um destinatário e efetuar a produção de sentido que se vê dificultada pelo fato de ser “O sul” e não “Ao sul”, que explicitaria uma dedicatória, uma direção, uma identidade para o pronome possessivo de “tus patios”. No último verso “—esas cosas, acaso, son el poema”, entendemos que o assunto não é um fato acontecido nesse lugar ou a sensação provocada pelos elementos enumerados, mas a essência poética da realidade, ou ainda as possibilidades de tema de um poema. Das duas leituras pode-se afirmar que o tema é a arte, é a poesia tratando de poesia.

O segundo poema selecionado é “La rosa”:

La rosa,
La inmarcesible rosa que no canto,
La que es peso y fragancia,
La del negro jardín en la alta noche,
La de cualquier jardín y cualquier tarde,
La rosa que resurge de la tenue
Ceniza por el arte de la alquimia,
La rosa de los persas y de Ariosto,
La que siempre está sola,
La que siempre es la rosa de las rosas,
La joven flor platónica,
La ardiente y ciega rosa que no canto,
La rosa inalcanzable.
(BORGES, 2007, p. 28).

Nesse poema, encontramos:

1) o “apagamento das frases medianeiras”, dado que o poema está constituído por elementos enumerados, sem nexos, e os adjetivos, neste caso, não são inúteis, pois distinguem uma rosa de outra;

2) a abolição do “confessionalismo” e a “circunstanciação”, já que não há expressão de sensações, nem contextualização ou narração de uma circunstância;

3) e a síntese de imagens, em “peso y fragancia”, “negro jardín”, “alta noche” “ardiente y ciega”.

Para pensar a respeito da redução à metáfora, devemos relacionar o título, ou o primeiro verso, com o resto do poema. Pode-se dizer que a “rosa”, do primeiro verso, coloca-se em uma relação paradigmática com as outras “rosas”, específicas, definidas, descritas, representadas, cujo referente, ainda que varie entre real (“la que es peso y fragancia”) e imaginário (“la joven flor platónica”), pertence ao mundo externo ao poema. A “rosa” do primeiro verso é a “rosa” tema do poema, ela é o elemento comparado a todas as outras rosas que o eu lírico “não canta”. Aqui, o não cantar não se deve à não alusão a uma ou a outra rosa, pois o eu lírico as nomeia, embora diga não cantá-las, mas à natureza da língua, articulada em significantes arbitrários, independentes do referente rosa, real ou imaginário, mas extralinguístico, pois o poeta canta à “rosa” representação poética, e não à rosa real. O poema afirma a distância entre a língua e o objeto, entre a “rosa” palavra, representação, e as inúmeras rosas identificáveis, as “rosas inalcançáveis” da realidade. Assim, “a rosa”, auto-referenciada, interna ao poema, relacionada com os outros elementos representa a limitação da designação, da língua – “a rosa”, é uma metáfora da língua. Como significante, “a rosa”, em seu papel interno, é uma metáfora da rosa real.

Borges, anos mais tarde, fez um trabalho semelhante no poema “La luna”, do livro *El hacedor*, de 1960. Nele, depois de enumerar as diferentes formas que a literatura atribuiu a ela, diz: “Sé que entre todas las palabras, una / hay para recordarla o figurarla. / El secreto, a mi ver, está en usarla / con humildad. Es la palabra *luna*. / Ya no me atrevo a macular su pura / aparición con una imagen vana; / la veo indescifrable y cotidiana / y más allá de mi literatura.” (BORGES, 2005, p. 85). Aqui, o autor também põe em questão a palavra, a mera designação, contra a lua real, que está além da literatura.

Nesses dois poemas, procuramos mostrar dois aspectos da poesia ultraísta: a dificuldade da produção de sentido, em razão da abstração dos elementos constitutivos do poema, e a abstração do tema, voltado, preferencialmente, para a própria arte.

Ainda nesse sentido, em 1930, no estudo crítico do ultraísmo, Néstor Ibarra mostra uma opinião desfavorável: “La composición esencialmente vaga, sin argumento, es característica del ultraísmo: ejercicio que no atestigua nada, no comenta nada, no tiente comunicar nada, no necesita basarse sobre ningún verdadero momento del ser, y pretende sin embargo realizar poesía.” (IBARRA, 1930, p. 105). Néstor Ibarra conhecia o ultraísmo de perto e, sem perspectiva temporal, estava impossibilitado de descrever a importância histórica que o projeto teria em relação com outros grupos, sintetizado, mais de setenta anos depois, por exemplo, por Prieto, ao dar ao ultraísmo a importância de corte do programa modernista e de precipitação do martinfierrismo.

Por essas razões, o crítico dirá que a ideia da redução da poesia à metáfora ou à imagem era uma “perezosa, pueril y estéril concepción” (IBARRA, 1930, p. 29). Mais tarde, depois de analisar poemas ultraístas de diferentes autores e dedicar capítulos para a sensibilidade, o tema, a retórica e a versificação ultraísta, Ibarra encaminha a avaliação do projeto estético e afirma que, para cumprir com a pretensão de surpreender, os autores escrevem “violando (creyendo violar) la lógica, todas las lógicas y especialmente el principio más firmemente anclado en la razón: el de la no-contradicción.” (IBARRA, 1930, p. 115), caminho pelo qual não alcançaram uma poética de invenção e estímulo à novidade, como se pretendia, mas “una sistemática costumbre de lo increíble”,

una nueva esclavitud, no la liberación que se anunciaba y se proclamaba; que toda tentativa de huida de lo inteligible, de abandono a la intuición

poética, fue frustrada; que, en vez de la irracionalidad o a-racionalidad que buscaba, el ultraísmo sólo consiguió una chabacana anti-racionalidad (IBARRA, 1930, p. 115).

Contudo, o autor admite que há valor na escola, mas este valor não está nos princípios propostos nem na ruptura, está, simplesmente, no precedente que abre ao ter existido. À diferença da opinião de Prieto, que destaca do movimento ultraísta a interrupção do modernismo e a consolidação do martinfierrismo, para Ibarra, o seu valor é positivo, de abertura e renovação, não de corte e formação.

A grandeza do ultraísmo, para Ibarra, contemporâneo do martinfierrismo, está em ter criado um grupo de escritores que discutissem a literatura argentina, que construíssem um programa artístico e modificassem a importância que a literatura tinha no país, dando lugar não à sua proposta, mas à criação de propostas, à discussão pública de ideias no campo artístico. No fechamento do trabalho, Ibarra sintetiza:

el ultraísmo no puede sino parecer absurdo, pueril, insignificante; en cuanto se lo examina como fenómeno literario; en cuanto se sabe ver en él la promesa de futuras, inminentes comuniones no ya en el error y el abalorio, sino en el estudioso amor, sólo cabe respetar y agradecer esa primera jornada de una Argentina que comienza. (IBARRA, 1930, p. 132).

Testemunha e participante do apogeu das vanguardas argentinas, o crítico deixa em aberto a conclusão, pois conhece somente o nascimento e a permanência das vanguardas, experiência suficiente para prever o futuro positivo da literatura Argentina, mas escassa para analisá-lo. Prieto, ou Sarlo, podem estudar os sucessos precedentes e posteriores, e estabelecer o valor do ultraísmo a partir de relações com outros momentos da literatura. Com maior perspectiva, podem afirmar, como Prieto, a relação negativa com o modernismo e positiva com o martinfierrismo, ou, como Sarlo, ao se referir à época de maneira geral, o valor histórico da formação do público, “que se constituye en una de las operaciones más exitosas de la cultura argentina del siglo XX.” (SARLO, 2003, p. 100).

3. INTERTEXTO

No primeiro capítulo, vimos como a principal força que fundamentava os grupos de vanguarda, tanto os de elite, com preocupações estéticas, quanto os de esquerda, com objetivos sociais, era o desejo de obter uma mudança notável de diferentes aspectos culturais de Buenos Aires. A cidade se modernizava e precisava de uma transformação cultural para assemelhar-se às metrópoles mais desenvolvidas da época, ao mesmo tempo em que oferecia os meios para efetivar essas mudanças. O grupo da vanguarda estética, ao qual pertenciam Macedonio e Borges, procurava apresentar um programa do “novo”, apoiado em uma relação explícita de negação da literatura vigente, representante da cidade e da visão de mundo do final do século XIX, inconciliável com a vida das décadas de 1920 e 30.

Depois de ter visto as propostas dos programas literários, neste capítulo procuraremos comparar a forma como cada programa determina a ruptura, ao formular críticas e propor um novo projeto estético.

3.1. OPOSIÇÃO À CÓPIA DA REALIDADE

Antes de organizar as propostas da estética da novela, Macedonio explicita os elementos realistas que não irá empregar. Para organizar a identificação, parte de uma

definição de toda literatura não artística: cópia de realidade. Em seguida, distingue entre assunto, método e efeito desse tipo de arte e desenvolve, a partir dos mesmos tópicos, a sua estética da novela, que preconiza o reverso do realismo: para o assunto, contra a anedota, sugere absurdos; para o método, contra a cópia, sugere a invenção; por último, para o efeito, contra a credibilidade da ficção, propõe a dúvida da realidade.

O projeto de Borges não é pautado explicitamente contra o realismo, mas, tanto para ser apresentado quanto para restringir o modernismo e o “sencilismo”, aponta elementos empregados pelo realismo. Nesse sentido, vimos como, no primeiro manifesto, a identificação das tendências das quais era preciso divergir não se limitava às de produção vigente, mas demarcava um escopo maior ao selecionar as de aceitação ou reconhecimento popular. O classicismo, o romantismo, o naturalismo e o modernismo eram solicitados para representar a “estética dos espelhos”, segundo a qual “el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo” (BORGES, 2007, p. 106). No segundo manifesto estudado, nas propostas de interdição, é sugerido “abolir a circunstanciação”, ou seja, evitar as informações de contexto que pretendiam “ayudar a la creación de una poesía recta y verídica” (BORGES, 2007, p. 134) e completavam o trabalho dos “sencilistas” de relatar “pueriles anécdotas” (BORGES, 134). Por último, o ultraísmo evitava qualquer cópia, inspiração, desenho, esboço da realidade, para pensar na “transmutação” da realidade exterior para a realidade interior e emocional. Assim, nesses três momentos, parece claro que a apropriação artística da realidade não se efetuava através de cópia, pois, se proscrevem a “copia da objetividade do meio” e as informações de contexto, ao tempo que se incentiva a “transmutação”.

Neste caso, a oposição ao tratamento da realidade pode ser reconhecida nos dois projetos, porém, é importante lembrar que partem de bases e interesses diferentes. A intenção de Macedônio é estreitamente ligada ao seu projeto filosófico de negação do “eu”, exposto amplamente nas obras completas, e publicado por primeira vez em *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), obra em que, segundo Monegal: “La posición filosófica de la que parte –y que es raíz de toda su obra– está expuesta con tolerable claridad” (MONEGAL, 1952). Através da novela, então, o autor procurará fazer com que o leitor duvide da própria realidade e que “por un instante crea él mismo no vivir” (FERNANDEZ, 1997, p.37) com o objetivo de “sustraer al lector de la muerte, terminar con el yo individual, efectuar la pirueta metafísica”(BORINSKY, 1997, p. 441). Não pretendemos afirmar que a estética da novela seja de cunho filosófico, ela é, indubitavelmente, um projeto estético, mas procuramos ver, como foi dito, a gênese dos projetos.

Em vista desse objetivo, a respeito do ultraísmo, pode-se afirmar que o seu propósito era exclusivamente estético-literário. Nesse movimento, é possível reconhecer o “prestígio do novo”, que, segundo Compagnon (1990), levou os artistas do começo do século a formarem diferentes grupos de vanguarda e ruptura com a tradição. Por razões de renovação estética, o ultraísmo se opõe aos elementos realistas, enquanto que, movido por sua dúvida metafísica da realidade, Macedonio identifica no realismo o reverso do seu projeto e da sua concepção de arte.

3.2. LIMITAÇÃO DO SENTIMENTALISMO

Se partirmos dessa preocupação maior refletida no projeto macedoniano e considerarmos a suspensão de existência que ele procura para o leitor, veremos que os sentimentos estão apreciados negativamente. Para postular a dúvida da realidade através de um objeto artístico, Macedonio precisa levar o espectador/leitor ao extremo contrário de

considerar real a ficção, precisa convencê-lo por um instante de que a sua existência se funde num mesmo plano com as personagens: o da ficção.

Macedonio chama esse estado de “conmoción concienical” e distingue-o de outro tipo de sensibilização do leitor. O estado que ele procura é a “conmoción *total* de la conciencia, y no la de ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario” (FERNANDEZ, 1997, p. 18). O fato de evitar o “tópico precario” leva a banir da novela qualquer personagem aparentemente viva ou representante de um tema cotidiano, real, que possa causar algum sentimento no leitor. O autor precisa manter o leitor constantemente ciente de que o que está lendo é ficção, é arte, e ainda fazê-lo integrar-se à ficção ao ponto de ficcionalizar a sua própria existência.

Desta forma, ele deve causar não um sentimento, mas uma “impressão” no leitor. Se algum elemento da novela causar uma emoção, um sentimento em relação às personagens, tanto mais difícil será cuidar que o leitor não as julgue reais; é nesse sentido que o autor tenta “trair” a sensibilidade do leitor, como vimos, para subtraí-lo da vida — que é, também, o medo da possibilidade da morte —, para causar esta “bendición para toda conciencia, porque esta impresión oblitera y liberta del miedo nocional e intelectual que llamamos temor de no ser.” (FERNANDEZ, 1997, p. 37). De acordo com a perspectiva em que se desenvolve o projeto, o sentimento que está vedado não é o do autor ou das personagens, mas o que poderia experimentar o leitor e funcionar como contra-efeito do objetivo da estética.

Em relação ao ultraísmo, mais uma vez é importante considerar o seu plano de estrita oposição para pensar na moderação dos sentimentos. Ademais da exuberância do modernismo, cristalizada em fórmulas depois de trinta anos de prática, Borges aponta os “sencillistas” e argumenta contra o empenho destes em levar aos poemas a linguagem coloquial e o anedotismo simples, ainda que reconheça os seus dois objetivos: distanciar-se do rubenianismo e descrever o contexto social local. Para Borges, esta simplificação, que leva os autores a momentos autobiográficos e auto-descritivos, acaba por “enforçar” a lírica em um “confesionalismo indecoroso y gesticulante”. (BORGES, 2007, p. 134).

Percebe-se que é frente a essa característica da poesia “sencillista” que o ultraísmo argentino se apresentava como “un arte aquilatado, sobrio, esquemático, que (...) tiende a anunciar, sencilla y fácilmente, las intuiciones líricas.” (BORGES, 2007, p. 135). Com base nessa postura, estabelecem-se os pontos de interdição do programa estudado: a abolição do confesionalismo e da circunstanciação. Em “Anatomía de mi ‘Ultra’”, de 1921, Borges chama a atenção para a natureza textual e artística da poesia, que fundamenta seu projeto estético, em oposição à simples exposição e contextualização de um sentimento:

yo busco (...) la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia. Es decir, volver de la emoción a la sensación, y de ésta a los agentes que la causaron. Yo (...) anhele un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. (BORGES, 2007, p. 117)

À semelhança do projeto macedoniano, o ultraísta não tem por objetivo oferecer ao leitor uma circunstância ou um sentimento contextualizado, explicado desde as causas. Não há, por parte do leitor, identificação com o eu lírico. Ao contrário, a estética ultraísta procura “transmutar” a realidade, a sensação, para o universo da poesia, na busca

de atingir, no sentido de comover, impactar, a “realidade interior e emocional” do leitor. O processo formal pelo qual o ultraísmo procura sensibilizar o leitor, está visto no trecho seguinte do mesmo texto: “Para esto –como para toda poesía– hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora” (BORGES, 2007, p. 118).

Assim, o ultraísmo, tanto quanto a estética da novela, promove uma renovação que tensiona o aspecto formal da obra para procurar uma emoção sutil no leitor, associada antes ao intelecto que a sentimentos cotidianos como pena, tristeza, felicidade, raiva, compaixão. Contudo, enquanto o projeto macedoniano precisa manter o leitor em um espaço limitado de sentimentos, como princípio estético e de precaução, o ultraísta insiste em limitar a expressão do poeta, para evitar autobiografias e confessionalismos.

3.3. AUTO-REFERENCIALIDADE E ABSTRAÇÃO

Novamente, para tratar deste tema, a reflexão se simplifica se a ligarmos aos objetivos do projeto estético macedoniano. Sabemos que o leitor deve confundir-se com as personagens, e que, para conquistá-lo, Macedonio quer mantê-lo alerta da possibilidade de “alucinação”. Para a realização destes dois propósitos, o autor precisa disseminar no texto alguns elementos: os “impossíveis”, constantes avisos explícitos da sua presença, chamadas de atenção ao leitor e lembretes do caráter ficcional da narrativa. São esses procedimentos, obrigatórios, de acordo à sua estética, que fazem com que, necessariamente, existam na novela frequentes alusões auto-referenciais.

Nos prólogos, além de revelar quais serão os acontecimentos da novela, visto que ao leitor de arte não interessam os sucessos, mas a composição, Macedonio adverte que as incoerências do relato estarão “zurcidas con *cortes horizontales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela” (FERNÁNDEZ, 1997, p.9); assim, aplicando a estética na novela, o narrador deverá incorrer em comentários a respeito da própria novela que o contém. Em outro momento, Macedonio sugere que “el asunto en arte carece de valor artístico, es extrartístico, y, además, la invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 102). Essa afirmação nos remete a um dos princípios já estudados da estética, a partir do qual a novela será de “arte intrínseca, incondicionada, auto-autenticada.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36).

Ainda que a intenção final do projeto vise colocar em tela de juízo a validade da realidade, a estética da novela de Macedonio – incluídos os prólogos como parte importante da estética, da exposição do fazer artístico, como o projeto requer – proporciona uma constante discussão do fazer do romance e da construção artística da ficção. Desta forma, em decorrência do abandono do referencial real, a estética da novela, à maneira da música, exemplo perfeito de sensibilização artística, segundo Macedonio, ganha um claro aspecto abstrato, meta-textual.

No programa ultraísta de Borges, não está explicitamente sugerida a prática auto-referencial, porém, nos poemas analisados, é possível encontrar um sentido global que alude ao fazer poético. Depois de suprimir ou limitar os elementos periféricos do poema (contextualização, adjetivos, nexos, autobiografismo), o ultraísmo procura exprimir a sensação “em si”, quer dizer, não a narração, a explicação do sentimento experimentado, mas uma espécie de transposição do sentimento por meio da linguagem. Esse objetivo, graças ao qual é conferida grande importância ao caráter linguístico da poesia, não obriga o poema a ser auto-referencial, mas aproxima os autores ao limite da arte e da língua, colocando-os em permanente procura e experimentação das possibilidades artísticas. O radicalismo do programa leva os poetas a tratar da poesia com os próprios elementos constitutivos do poema, a julgar o poema com os instrumentos poéticos. E,

se, para cumprir o objetivo de sensibilização da “realidade interior”, o poema não precisa ser necessariamente auto-referencial, por outro lado, privado de alguns complementos, ele trabalha os temas de forma abstrata e faz com que se torne mais complexo o processo de produção de sentido.

Os dois projetos estéticos, portanto, constroem o seu objeto artístico caracterizado por traços auto-referenciais e abstratos, mas é preciso notar que, enquanto a estética da novela requer uma narrativa auto-referencial para a realização dos seus propósitos, e, assim, ganha a sua natureza abstrata, o ultraísmo, ao contrário, parte da abstração de uma emoção ou sentimento da realidade, para causar um impacto na sensibilidade do leitor, e, por sua vez, estimula o exame dos seus próprios limites. Nesta comparação, abstração e auto-referencialidade, longe de uma oposição, são atributos complementares e representam, em posições alternadas em cada projeto, princípio e caráter das obras.

3.4. RECEPÇÃO

Se comparados os dois projetos estéticos com as tendências literárias que persistiam no começo do século XX em Buenos Aires, nota-se como todas as características que constituíam o programa de renovação da vanguarda estética configuravam um destino comum, do qual também participavam outros autores e obras do grupo de Florida: o recorte do público. Quando Prieto (2006) descreve o programa martinfierrista, a primeira característica é clara, a vanguarda é elitista, pois está contra as literaturas de aceitação popular: o modernismo, o postmodernismo e o realismo das vanguardas de esquerda. Esta postura é atribuída à revista *Martin Fierro* por representar, segundo o autor, todos os outros movimentos de ruptura da época.

Macedonio, como sabemos, participava do grupo “elitista” de vanguarda, articulado com os jovens na procura da revolução estética. Sarlo (2003), para avaliar o papel do escritor no processo de elitização do público, cita um trecho de uma carta publicada na revista *Poesía*, na qual Macedonio denomina “arte culinária” toda arte sensorial que procure agradar a percepção do espectador. A partir dessa definição, a crítica comenta:

Macedonio plantea claramente los rasgos que producen la fragmentación vanguardista del público. Si el modernismo y el decadentismo habían difundido formas caracterizadas por fuertes anclajes sensoriales, la vanguardia trabaja para destruirlos. Lo que en el modernismo constituía una estrategia de ampliación en un sentido de legibilidad, en la renovación son operaciones que delimitan el campo y afirman a la legibilidad como disvalor. Estas opciones estéticas afectan a la producción literaria y también a la recepción y a las expectativas de los lectores. (SARLO, 2003, p. 99).

Macedonio observa o traço essencial das tendências criticadas e condensa-o na fórmula simples e metafórica “arte culinária”. Em outro momento, a autora o colocará no extremo do projeto anti-realista. Nesse contexto, Macedonio é acolhido primeiro por Borges e os ultraístas, e, logo depois, pelos demais jovens vanguardistas. Dessa época, não é possível observar um número expressivo de artigos que constatem a sua participação, mas sabemos, por relatos de Borges e de outros autores (Gómez de la Serna, Néstor Ibarra), que Macedonio figurava entre os jovens como um mentor intelectual e que a sua contribuição era principalmente oral, nas reuniões regulares dos cafés, nas visitas recebidas nos seus quartos de pensões, ou íntima, através das cartas. A respeito dessa primeira relação com o ultraísmo argentino, Monegal (1952) tenta explicar a rápida aceitação e filiação do grupo ao nome de Macedonio:

Al descubrirlo el clan ultraísta realizaba la ambición de todo grupo revolucionario que se estime: el hallazgo de un precursor, la veloz invención de una genealogía. Macedonio Fernández pareció precursor del criollismo, de la antiretórica (o neoretórica) ultraísta, del paladeo de la metáfora, de la paradoja metafísica, con que el grupo se lanzó a la arena literaria aventando los últimos restos del modernismo y escandalizando a los burocráticos epígonos. Macedonio resultó un preservado e intacto testigo de la gesta modernista que en largo silencio hubiera madurado los elementos para su demolición total. (MONEGAL, 1952)

Para o autor, Macedonio não foi o responsável pela inauguração da vanguarda. Esta aconteceu somente com o influxo de um grupo organizado de escritores, jovens inspirados pelo fervor cultural europeu e dispostos a provocar as mudanças que eram precisas no campo cultural. No entanto, Macedonio foi quem reforçou a orientação do grupo e cumpriu o papel de precursor e mestre. Macedonio teria dado início e conclusão à ruptura com o longo período de literatura modernista.

4. HIPERTEXTOS

4.1 MACEDONIO NA MODERNIDADE ARGENTINA

Segundo Sarlo (2003), o espírito de renovação das vanguardas argentinas levou os jovens escritores a justificar os seus projetos estéticos, todo corte com a tradição e toda crítica à literatura consagrada com a utópica procura do “novo”. Esse horizonte, para o qual os escritores mais novos dos anos 1920 e 1930 emproam a experimentação poética, exige dos grupos que deixem para trás grande parte da história da literatura e, com ela, razões de composição e perspectivas de alcance.

Assim, para encontrar o “novo”, devem cortar laços com as escolas que até então representam a literatura. Consequentemente, transformam a atividade literária, elitizando-a, em dois sentidos: estabelecem o recorte do público e “reivindicam radicalmente la autonomía, afirman que el fundamento de su práctica está en ella misma, incluso en lo que todavía no ha sido escrito” (SARLO, 2003, p.107).

“Recienvenido” ao círculo literário portenho, centro das tertúlias dos escritores vanguardistas, Macedonio parece incorporar-se sem demoras ao grupo e dar início ao trabalho de síntese dos projetos vanguardistas. Exerce oralmente o seu papel de mentor, mas não dispensa os comentários, filiações e elogios publicados por seus amigos nas revistas, meio de comunicação através do qual se anuncia e se discute a transformação do universo literário argentino. Macedonio mantém distância do centro dos movimentos renovadores, trabalha periféricamente e sem abandonar a postura humorística-irônica de tom elegante, mas profere os princípios mais paradigmáticos do trabalho da vanguarda. Tanto no recorte do público quanto na autonomia da arte a estética da novela é radical.

Macedonio não desconhece a projeção da sua estética e, como vanguardista, também investe na composição do “novo” com os anúncios da sua novela: “pretendo hacer la primera novela genuína artística. Y también la última de las pseudonovelas: la mía hará última a la que la preceda pues no se insistirá más en ellas.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 16). Com o mesmo objetivo, exige a autoria da novidade na técnica: “Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de conmoción concienical” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 18).

Ao considerar esse panorama, Sarlo o coloca em comparação com os objetivos de ruptura e as renovações formais ultraístas:

Macedonio es el punto más extremo del arco programático por su tensión antinaturalista en el sentido filosófico, su idea de que la “emoción” sea una construcción mental totalmente exenta de “nociones” de finalidad y de objetivo vinculado con el goce. En esta resistencia a las posiciones de la poesía romántica y postromántica, el procedimiento funda la construcción poética que se convierte en una operación formal. (SARLO, 2003, p. 106)

A crítica aborda dois aspectos do projeto macedoniano: o seu aspecto extra-literário de carácter filosófico, que trata diretamente da natureza humana, e o aspecto estético, que concerne a oposição à emotividade romântica e a reformulação formal.

Ao tratar da relação de Macedonio com as vanguardas, o crítico argentino César Fernández Moreno, reconhece duas vias semelhantes para distinguir os objetivos dos movimentos do começo do século vinte, duas vertentes para expressar a modernidade: a “hipervital” e a “hiperartística”. Orientada pela primeira “la literatura procuró expresar toda la vida sin mediación perceptible del arte” (MORENO, 1960, p.23), enquanto que, orientada pela segunda, “trató de refugiarse —artísticamente— en la esencia misma del lenguaje.” (MORENO, 1960, p.23). Em seguida, ao situar a obra de Macedonio, o autor sugere que esta revela traços das duas vertentes:

Todo este proceso del vanguardismo se reconoce tanto en la teoría general de Macedonio como en las notas típicas de su literatura. Ese odio a la poesía musicada, a la literatura pictórica, ese pregón del tecnicismo literario, esa exclusión de la vida, son notas típicas del ala hiperartística del vanguardismo; nadie las ha postulado en la Argentina con semejante profundidad e incisión. Al mismo tiempo, se advierten en Macedonio fuertes tendencias hacia el opuesto campo hipervital. Por ejemplo: la romántica apología de la pasión, la surrealista concepción de la literatura confusiva y automática, la aceptación de lo cotidiano. (MORENO, 1960, p. 24).

Nesse sentido, pode-se dizer que o projeto estético de Macedonio abarca os dois polos, a vida e a literatura, e coloca os dois termos em uma relação indissociável ao pretender abalar a certeza da vida por meio da novela. Desta forma, o autor exprime a possibilidade de liberdade estética oferecida pelas vanguardas e a dúvida idealista da realidade e do ser: euforia e angústia modernas.

4.2. MACEDONIO NA MODERNIDADE LATINO-AMERICANA

No grupo vanguardista, além de acolhimento amistoso, Macedonio encontra um espaço novo de aceitação da experimentação e liberdade criativa. Na primeira década do século, Macedonio publicou alguns poemas – os mesmos que lhe outorgariam o título de precursor do ultraísmo – em revistas de amigos. Devido à diferença temática e formal com a poesia da época, os poemas não tiveram repercussão e ficaram aparentemente esquecidos. Macedonio não voltou a publicar durante um longo período, no qual confeccionou a literatura que obteria uma resposta positiva e estimulante somente quinze ou vinte anos mais tarde, devido ao encantamento dos jovens por tudo aquilo que fosse “novo”. Então, ao desfrutar de uma plateia particular e fervorosa, Macedonio se sente livre para explorar as novas possibilidades artísticas e consegue encontrar o “estilo de lo argentino” (SERNA, 1944, p. 9), segundo o escritor espanhol Gomez de la Serna.

Ao analisar os frutos das vanguardas, Bosi observa que a liberdade das escolas europeias deu aos artistas: “a possibilidade de enfrentarem esse campo fértil de identidade cultural, que continuava existindo, apesar de toda mudança, como força de tradi-

ção.” (BOSI, 1995, p. 24). No mesmo sentido, Gomez de la Serna, ao referir-se às mudanças da literatura na modernidade latino-americana, no prólogo à segunda edição de *Papeles de Recienvenido*, afirma que: “Macedonio es el gran hijo primero del laberinto espiritual que se ha armado en América” (SERNA, 1944, p. 23). Na curta obra que até então podia conhecer-se de Macedonio, o autor espanhol encontra a representação da cultura “criolla”, a encarnação do humor e da passividade argentina do homem frente às extensas paisagens rurais. Fascinado com o estilo, o humor e a bondade nas cartas de Macedonio, de la Serna escreve no seu prólogo:

Había encontrado en el panorama del mundo la nueva expresión de un pueblo, el aparente culteranismo de una tierra que vagamente conocía sólo como americana y que en la andanza del estilo de este escritor quedaba captada. (SERNA, 1944, p.11).

E, mais tarde:

Lo americano, sobre todo lo claramente argentino y en particular de Buenos Aires y sus alrededores, es encontrar un nuevo sesgo al viejo lenguaje –que no podrá nunca dejar de ser viejo aunque sea nuevo– y dar a la dialéctica una gracia ágil que sea su originalidad de dicha en otro sitio. Éste fue el hallazgo de Macedonio Fernández. (SERNA, 1944, p. 20).

Assim, de la Serna o faz responsável pela síntese cultural argentina e americana do começo de século. Sem pretender reconhecimento literário, Macedonio efetua na literatura o que poucos anos mais tarde Borges colocará como programa literário: escrever desde a periferia do ocidente também é escrever no ocidente, quer dizer, também é ter por matéria da ficção todo o mundo ocidental; e, mesmo nessa abertura, o autor será, inevitavelmente, e não explicitamente, argentino. Macedonio obtém reconhecimento local e internacional.

Concentrado em seu projeto estético e na concepção idealista de mundo, Macedonio introduz na sua literatura elementos locais e universais: em *Papeles de Recienvenido* compõe a sua autobiografia dentro do bairro, completa o contexto com elementos como o trem, as ruas, as calçadas, os quarteirões, a prefeitura, os transeuntes, os vizinhos e os jornais. Da mesma maneira, vemos em *Museo de la Novela de la Eterna* “la incorporación de los hábitos cotidianos, especialmente lo referente a la cocina y a la comida” (CAMBLONG, 1997, p. 26). Cabe assinalar que Macedonio inclui o mundo cotidiano com a mesma naturalidade que, para estabelecer o seu cânone literário, cita e critica Cervantes, Doestoevski, Zola, Heine, Poe, Flaubert e Dante.

Nesse sentido, apropria-se da hibridez cultural americana e explora referentes ocidentais para expressar suas ansiedades, alegrias, gostos e contradições, como percebe Gómez de la Serna, por meio do humor construído sobre chistes, metáforas e trocadilhos locais. A obra de Macedonio cumpre com a “originalidade” que Ángel Rama supõe comum à literatura latino-americana, na qual rege como guia a ambição “internacionalista”, a qual:

enmascara otra más vigorosa y persistente fuerza nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos. (RAMA, 2008, p. 17).

4.3. MACEDONIO NA MODERNIDADE

Este ambiente de procura pelo “novo”, de entusiasmo e desconcerto geral frente a um espaço vital da cidade que devia ser reformulado, segundo o crítico Martín Prieto (2006), estava alguns anos defasado em comparação com o período correspondente da Europa. Na França, o primeiro manifesto vanguardista aparece em 1909, com a proclama do futurismo; na Argentina, que ficara indiferente ao resto do mundo, satisfeita com o modernismo, a vanguarda só seria inaugurada em 1921. Por esse motivo, Prieto entende que

cuando se publican en Europa algunos textos capitales de la vanguardia que son, paradójicamente, y debido a su dimensión, los que le dan un cierre a la experiencia vanguardista como tal (...) la Argentina está recién despezándose del sueño modernista. (PRIETO, 2006, p. 214).

Mas a chegada da experiência moderna não é gradual e evolutiva, como fora na Europa, aqui, ideias europeias são adotadas sem importar a incompatibilidade histórica, “faltan etapas, viñetas, ruinas y nombres” (MATAMORO, 1997, p.46), num processo semelhante ao que aponta o crítico Roberto Schwarz: “um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social” (SCHWARZ, 2000, p.25).

Essa particularidade da modernidade na América Latina permite analisar em Macedonio o seu caráter moderno em amplo espectro. Um autor cronologicamente singular — cabe lembrar que Macedonio nasceu em 1874 e somente participou do movimento literário iniciado em 1920 — nutrido de uma sociedade que vive um processo de “importação” de ideias, histórica e culturalmente relacionada com a Europa, parece-nos constituir um objeto passível de comparações com paradigmas europeus de diferentes épocas.

Nesse sentido, podemos estudar a obra de Macedonio em relação com três momentos da modernidade, identificados por Compagnon (1990) como paradoxos: o prestígio do novo, a religião do futuro e a mania teórica. Veremos, a seguir, quais características da obra correspondem a cada paradoxo.

4.3.1. O PRESTÍGIO DO NOVO

O primeiro momento analisado por Compagnon começa ao redor de 1863, ano em que aparecem *Dejeuner sur l'herbe* e *Olympia*, época em que Charles Baudelaire, poeta francês, cumpre um papel importante na comunidade artística parisiense, e termina na primeira década do século seguinte. Nessa época, em vista da experimentação do progresso nas ciências, o campo artístico incorpora o conceito de progresso e o discute em termos estéticos. O “novo” adquire valor e coloca o classicismo em uma perspectiva histórica, estabelecendo a diferença entre o atual e o antigo, o novo e o tradicional. O cientificismo subjacente ao olhar crítico leva ao centro das discussões o “progresso das artes”. Para Compagnon o panorama se resume desta forma:

Du point de vue des modernes, les anciens sont inférieurs parce que primitifs, et les modernes supérieurs en raison du progrès, progrès de sciences et des techniques, progrès de la société, etc. La littérature et l'art suivent le mouvement général, et la négation des modèles établis peut devenir le schéma du développement esthétique. (COMPAGNON, 1990, p. 23)

Como vimos, a estética da novela se funda positivamente ao programa realista. Macedonio não faz explícito o caráter progressista do seu projeto, mas podemos encontrar esta ideia nos momentos em que o autor anuncia a sua novela como a “primeira boa” que determinará a “última das ruínas”. O valor do “novo” é o motor dos jovens vanguardistas, e para obtê-lo, é preciso não só reformular a estética, mas definir uma oposição.

Em decorrência da velocidade que se nota na percepção da realidade, as obras de arte devem representar e construir-se sobre traços e elementos que aludem a esta nova condição. O efêmero, o transitório, a novidade e a sua outra cara, a mortalidade, devem estar retratados nas obras de arte, único meio de eternizar os referentes do mundo real. Nesse sentido, em uma crítica à pintura de Constantin Guys, Baudelaire levanta alguns traços que qualificam as artes plásticas. Aqui, os analisaremos para caracterizar a literatura. Compagnon (1990) os apresenta em quatro tópicos:

- O “não-terminado”: a velocidade do mundo moderno exige do artista a sua representação; enquanto motivo ou técnica, não há tempo para uma obra complexa, completa. Pode-se chamar a obra de esboço, mas é, em fim, um “esboço perfeito”. Diz Compagnon: “Baudelaire le justifie par la vitesse du monde moderne: ‘il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l’artiste une égale vélocité d’exécution.’” (COMPAGNON, 1990, p. 34).

- O “fragmentário”: o artista se volta para os detalhes, e, ao dar importância ora a um ora a outro, as hierarquias e as subordinações das partes da obra desaparecem. A anarquia se evidencia na forma da obra, aparentemente desorganizada. “Hypertrophie et autonomisation du détail, trouble de la vision: ce seront les griefs de Paul Buorget (...) ou ceux de Nietzsche.” (COMPAGNON, 1990, p. 35).

- A “insignificância” ou a “perda do sentido”: o “não terminado” e o “fragmentário” contribuem à indeterminação do sentido. A harmonia da composição desaparece e resta ao leitor escolher o sentido, o começo e o fim da obra: “L’idéal antique de composition harmonieuse, sur le modèle du corps humain, est ainsi bafoué au profit d’une image grotesque et d’un corps monstrueux.” (COMPAGNON, 1990, p. 36).

- A “autonomia”, a “reflexividade” ou a “circularidade”: o artista deve ter consciência crítica. Não há código nem regra exterior à arte, a obra deve determinar seus próprios critérios, regras e modelos. Para Compagnon: “L’œuvre moderne fournit son propre mode d’emploi, sa manière est l’enchâssement, ou encore l’autocritique et l’autoréférentialité, ce que Mallarmé nommait le « pli » de l’œuvre et l’opposait à la platitude du journal.” (COMPAGNON, 1990, p. 36).

Nas páginas que seguem, analisaremos a obra de Macedonio a partir desses quatro pontos.

O “NÃO-TERMINADO”

Encontramos o primeiro traço, o “não terminado”, como característica opositiva ao plano realista. Seguindo os princípios da estética, a novela de Macedonio não terá fim – lembremos que não quer dever nada à morte, nem à vida. As incoerências que o

leitor encontrará estarão pautadas não só por circunstâncias opostas à lógica e discursos cujo significado se refere ao “nada”, mas também pela transmutabilidade do “começo” e do “fim” que perdem a sua consistência. Em um dos prólogos, depois de apresentar os “acontecimentos” ao leitor, Macedonio conclui: “En suma: queda indescripto el Final de la novela medio-escrita del mejor de los semi-novelistas.” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 70). Em resposta à síntese sarcástica, Ana Camblong anota em nota de rodapé:

El final –como el inicio– genera “estados” que se reiteran cada vez que se lo nombra, o se acera, o se concreta: insatisfacción, escepticismo y negación de su existencia; se impone entonces una estética que reniegue de los finales y los “cierres herméticos”, proponiendo la belleza de lo inconcluso y los procedimientos que lo neutralicen. (CAMBLONG, 1997, p.70)

Assim, se retomarmos a análise da “Doutrina de Arte”, lembraremos que o projeto não se restringe à composição estética, mas pretende efeitos específicos no leitor. O “não-terminado” para Macedonio tem ainda o papel de dar participação ao leitor, que importa para cativá-lo e conduzi-lo a um estado final. Essa intenção dificulta a leitura, mas ajuda, por outro lado, a tornar o leitor responsável pelas conclusões dos acontecimentos e colocá-lo num plano “conciencial” paralelo ao das personagens, como quer o autor. Nos epílogos, Macedonio justifica e defende o seu proceder artístico afirmando, como fez nos prólogos, que é a primeira vez que o autor considera a presença do leitor, ao permitir-lhe participar:

Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuando yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía. La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquella toda del autor, nos detuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca. De esta omisión irritante y de pésimo gusto, tomáos libre resarcimiento en la mía. (FERNÁNDEZ, 1997, p. 250).

Assim, por razões diferentes, Macedonio, como Baudelaire, atribui qualidade artística à incompletude e desvaloriza o acabamento.

O “FRAGMENTÁRIO”

A desorganização do *Museo* não está relacionada com a atenção ao detalhe, mas com a desierarquização que esta prática ocasiona. Da mesma maneira que pretende a diluição dos segmentos tradicionalmente estruturados “começo” e “fim”, Macedonio procura tergiversar as organizações e qualquer lógica que não seja a do projeto estético. A crítica que se fazia à pintura era a “hipertrofia” dos detalhes e o consequente “transtorno” da visão, Macedonio, por sua vez, procura fazer com que o leitor perca o foco do centro e se extravie dentro da novela. Na entrada “técnica” do *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (2000), organizado pelo crítico argentino Ricardo Piglia, encontramos, entre outras técnicas descritas, a seguinte:

La técnica del *desorden* vs. la de la *congruencia* de establecer un plan o un orden en la producción de una novela: “Construyamos una espiral tan retorcida que canse al viento andar su interior, y de ella salga mareado olvidando su rumbo; construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara.” (PIGLIA, 2000, p. 97).

O propósito que subjaz a todo o projeto é conquistar o leitor, seja como leitor exterior, que lê a ficção como ficção, sem perder a noção da realidade, ou como personagem, quando ficcionaliza a realidade. Macedonio evita de todas as formas perder um leitor. Para isso, o autor precisa dominá-lo, orientar o tipo de leitura com que se percorre a sua obra: quer que o leitor continue a leitura apesar das incongruências, quer manipular a sua consciência, quer que ele se torne personagem. O apagamento do centro e a fragmentação, nesse sentido, são úteis para neutralizar o “lector salteado”, ou “leitor descontinuo”, pois, ao autor “le mortifica que llegue a decirse: ‘la he leído a ratos y a trechos; muy buena la novelita pero algo inconexa, mucho trunco en ella.’” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 25). O método consiste em compor a “literatura descontinua”, a novela fragmentada e desorganizada, com a finalidade de obrigar o leitor a ser “continuo” se ele quiser ser “leitor descontinuo”.

A “INSIGNIFICÂNCIA” OU A “PERDA DO SENTIDO”

Para tratar deste tópico, basta relembrarmos da comparação feita entre a estética da novela e o ultraísmo, ou ainda dos três elementos em que se sustenta a estética da novela. No primeiro caso, vimos como um dos pontos de encontro entre os dois projetos estéticos era a “auto-referencialidade e abstração”. Esse aspecto se refere à substituição do “tema” copiado da realidade por um tema “artístico” ou auto-referencial. No segundo caso, estudamos como o projeto opositivo de Macedonio parte de três elementos destacados do realismo: anedota (assunto), cópia da realidade (método) e considerar real a ficção (efeito no leitor). O autor não quer que o leitor “leia vida”, então, configura os três elementos realistas em função do seu projeto: os Impossíveis (assunto), estratégias textuais para trair a sensibilidade do leitor (método) e dissuadir ao leitor da verdade da realidade (efeito no leitor). Percebe-se como, nos dois casos, a literatura tende a perder a realidade como referente, e se torna mais difícil de ser lida e compreendida.

Mais próximo do sentido que Compagnon dá à “insignificância”, vimos como, no *Museo*, a “fragmentação” e o “não terminado” contribuem para compor os “impossíveis” o tema “intrínsecamente artístico” que Macedonio procura. O *Museo* do autor argentino passa a ser o “corps monstrueux” ao que se refere Compagnon, o qual procura tocar o leitor de uma forma nova, na qual não se precisa da “reta arquitetura dos clássicos”, como dirá Borges para anunciar o ultraísmo. Motivo que leva Macedonio a precaver o leitor: “invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 36)

A “AUTONOMIA”, A “REFLEXIVIDADE” OU A “CIRCULARIDADE”

Esta característica, como a anterior, também foi discutida no percurso do trabalho. Nos prólogos, que são parte imprescindível da estética, estão expostas as regras e as normas que guiarão todo o projeto. Nesse espaço de abertura, Macedonio elabora, passo a passo, os princípios pelos quais poderá ser julgada a novela que complementa o *Museo*. De certa forma, o autor precisa explicitar os procedimentos de composição, principalmente, para marcar a ruptura e dar à novela a qualidade de “nova” ou “primeira” com argumentos que legitimem o valor e tornem coerente a “incoerência” perseguida. No dicionário de Piglia referido em trecho anterior, coloca-se esta *necessidade* argumentativa do projeto macedoniano:

¿Autonomizarse de qué?, es posible preguntarse. En primer lugar, de todas las sujeciones al marco del género: el lector es personaje, el autor deja de ser un demiurgo omnipotente, los personajes prescinden de la lógica de acciones que la continuidad señala, las marcas codificadas del género, son

anuladas. El gesto autónomo se observa en los efectos de la forma. (PIGLI-A, 2000, p. 16).

Desde os prólogos, Macedonio assume a voz do autor, mas também o distanciamento que lhe permite fazer observações e julgamentos desde uma postura crítica que supõe seriedade e veracidade. Na novela, é frequente a presença das diferentes figuras que participam do círculo literário (autor, leitor, crítico, editor, etc.), e, na maior parte dos casos, aparecem para fazer algum comentário opinativo a respeito da obra. No prólogo chamado “A los críticos” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 17), Macedonio lamenta não ter adotado a função de um crítico para evitar a “terrível fadiga” de compor um livro estritamente artístico. Para esse trecho, Camblong coloca uma nota de rodapé e comenta:

La confrontación escritor/crítico ajusta en este prólogo viejas cuentas simbólicas entre dos discursos que se disputan prestigio, poder y grados de creatividad intelectual. La ironía altiva deja al descubierto una mirada conmisericordiosa, socarrona hacia la impotencia del crítico que no pudo ser escritor, sin dejar de reconocer cínicamente que el destino de sus textos no podrá obviar la presencia del discurso crítico. (CAMBLONG, 1997, p. 18).

Pode-se acrescentar que, a “presença do discurso crítico” será efetiva no destino dos textos de Macedonio de duas maneiras: a primeira, no sentido interno, sentido em que se constrói a “autonomia”, os prólogos devem manter o discurso crítico para discutir a estética e o seguimento desta na novela; a segunda, externa, o texto argumentativo aponta a satisfazer o “discurso crítico” que os leitores — os críticos — formularão mais tarde sobre o texto macedoniano.

4.3.2. A RELIGIÃO DO FUTURO

O segundo momento apontado por Compagnon se inaugura ao redor de 1913 com os collages de Braque e de Picasso, os *Calligrammes* de Apollinaire, os ready-mades de Duchamp, os primeiros quadros abstratos de Kandinsky e *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Nessa época, toda prática tende a uma aceleração, a perspectiva de tempo ganha dimensão na projeção de futuro e reforça a noção de progresso. Segundo Compagnon, essa é a principal diferença entre os modernos e as vanguardas: os primeiros procuravam o novo no presente, pretendiam ser atuais e representar a experiência contemporânea, os segundos procuram o novo com vistas no futuro, adquirem a consciência de ter um papel histórico e ligam suas pesquisas ao “desenvolvimento”, ao “avanço”. O novo, objetivo das duas épocas, para a vanguarda ganha o sentido de estar além do seu tempo, de tornar obsoleto o precedente e ser “primitivo”, sem ligação com o passado. Essa orientação dos projetos faz com que a arte precise negar o passado e, assim, se incline a abolir os traços periféricos guardando o que tem de essencial, a procura da renovação se coloca no caminho para a propriedade distintiva fundamental. Nesse sentido, afirma Compagnon:

La tradition moderne, selon cette nouvelle orthodoxie apparue vers la fin du XXe siècle, est l’histoire de la purification de l’art, de sa réduction à l’essentiel. C’est en ce sens qu’on verra souvent décrire le passage d’une génération à l’autre et d’un artiste à l’autre comme un dépassement vers la vérité, une tension de l’art vers sa limite, ou encore une réduction de l’illusion, une réappropriation de l’origine. (COMPAGNON, 1990, p. 56).

De acordo com essa concepção, cabe lembrar dois aspectos do projeto macedoniano: a sua orientação abstrativa, à qual aponta com o seu propósito cabal de fazer

uma novela de “arte intrínseca”, e a pretensão de compor a primeira novela “boa”, com a qual determinaria a condição de “ruim” da precedente. Se, ao dizer de Sarlo, a estética de Macedonio é o “punto más extremo del arco programático” (SARLO, 2003, p. 106) da vanguarda argentina, então, ao considerar a análise de Compagnon, pode-se dizer que, na literatura argentina, a estética da novela é o paradigma mais claro de vanguarda.

Nesse sentido, Compagnon afirma que este direcionamento das vanguardas, esta “dialética da purificação”, foi notável na literatura, na pintura e na música, e que : “Dans tous les cas, le présupposé est un éloignement de plus en plus radical par rapport à la représentation et la référence, ce qu’on appelle la *mimesis* depuis Aristote, afin de renouer un fondement plus authentique de l’art.” (COMPAGNON, 1990, p. 57). A identificação da mimese como o pólo negativo nos remete, mais uma vez, à análise feita da estética da novela a partir do pressuposto macedoniano: “Es axiomático error definir el arte por copias” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 47). Portanto, pode-se reconhecer na base da formulação da estética da novela a mesma preocupação vanguardista dos artistas europeus das primeiras décadas do século XX.

4.3.3. A MANIA TEORICA

A “mania teórica” é o terceiro traço que Compagnon reconhece na tradição moderna. O período no qual é possível identificá-lo vai desde 1924, data do primeiro manifesto surrealista, até a segunda guerra mundial. Primeiramente, o autor reconhece que a correspondência entre teoria e prática foi infrequente no século XX. Para ilustrar essa observação, argumenta: Cézanne, responsável por uma mudança importante no âmbito das artes, foi julgado por sua frágil justificativa teórica, enquanto que, o ultraísmo, movimento essencialmente teórico, não exibiu a produção de grandes obras. A explicação para este fenômeno pós-vanguardas, segundo Compagnon, reside na diferença do sentido do novo para os modernos e para os vanguardistas. Na percepção de novo dos vanguardistas, a novidade está no futuro, a atualidade não é a condição ideal, mas a ligação com o futuro, o que equivale a dizer que a permanência está no futuro.

Assim, o novo é um atributo impossível, utópico, que direciona o progresso, mas escapa ao contexto do presente. Nesse cenário, a teoria neutraliza a mortalidade que o novo confere à obra. A teoria tem o papel de reter a validade da obra e evitar-lhe a qualificação de obsoleta, redimindo-a. Segundo o autor:

Le nouveau est insupportable. Sous son autorité (...) l’art a perdu son évidence. La théorie prétend la lui rendre : avec elle, s’inscrivant dans un développement, l’art reprendrait pouvoir sur la durée évincée par le nouveau. (COMPAGNON, 1990, p. 84).

Para notar este aspecto na obra de Macedonio, é importante perceber que a *Novela*, o trabalho mais experimental, mais “novo” da sua obra, está articulada com os prólogos dentro do *Museo*, quer dizer, a teoria, dentro desse projeto, faz parte do romance. No dicionário supracitado, na entrada “teoria”, encontramos o seguinte trecho:

Es posible, entonces, reconocer en Macedonio al primer pensador que en la Argentina produce una teoría del arte que excede el espacio genérico que la controla. La teorización macedoniana está en todas partes, sobre todo en sus ficciones. Museo... es una novela y una teoría sobre ella. En la forma de la novela está la teoría, y, como en abismo, su metafísica y su ética. (PIGLIA, 2000, p. 98).

Aparentemente, a preocupação de Macedonio não está ligada exclusivamente ao medo de ver o seu projeto obsoleto, ultrapassado. A importância do novo e do progresso é visível no discurso vanguardista dos prólogos, porém, a teoria que faz parte do romance parece mais ligada à razão metafísica que guia o autor. É difícil dizer quais são os limites entre as duas possíveis motivações do espaço consignado à teoria na obra de Macedonio. É difícil distinguir se o autor teorizava para justificar e estender a validade de suas experimentações, ou, como nos informam os escritores testemunhas da época, se teorizava porque “escrevia para ajudar-se a pensar”. No entanto, o que pode encontrar-se no texto, é a supervalorização do projeto estético em relação com a romance.

Vimos o autor admitir o fracasso da novela ao mesmo tempo em que procura ter reconhecida a importância da sua técnica: “Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de conmoción concienzal” (FERNÁNDEZ, 1997, p. 18). Em outro momento, depois de apresentar a estética, no prólogo analisado em que expõe a “Doutrina de arte”, preocupado com o porvir da novela, especula:

Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela. (FERNÁNDEZ, 1997, p. 38).

Dessa maneira, a teoria, como observado por Compagnon, se dissocia da prática e assume o valor que pode lhe restituir permanência à obra. Portanto, o *Museo* também respira “l’espoir historique des avant-gardes, qui dénie l’incertitude propre à l’art nouveau, postulent une histoire et affichent une théorie au nom de laquelle la disparition du présent représenterait une relève ou une rédemption.” (COMPAGNON, 1990, p. 86).

5. MACROTEXTO

O trabalho de experimentação das vanguardas latino-americanas, assim como o direito à liberdade de forma e conteúdo que exigiram, foi fundamental para a posterior realização das obras de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa ou Guimarães Rosa, entre outros. Foram os movimentos do começo do século XX que, paradoxalmente, inspirados em ideias europeias de progresso, purgaram das artes latino-americanas as camadas superficiais europeizantes e equilibraram a profunda hibridez autóctone-estrangeira do continente. Assim se alcançou o ápice da lucidez literária na América Latina, anunciado nos anos 40 e 50 e precipitado nos anos 60 e 70, no conhecido “Boom latinoamericano”. Entre os participantes desse fenômeno, destacam-se autores como o mexicano Carlos Fuentes, o peruano Mario Vargas Llosa, o paraguaio Augusto Roa Bastos, o colombiano Gabriel García Márquez, e, na Argentina, o autor de *Rayuela*, Julio Cortázar.

Nascido em Bruxelas em 1914, Cortázar voltou criança para a Argentina e começou a fazer parte da literatura portenha na década de 1950. Nas suas primeiras obras, notam-se a orientação experimentalista e o esboço de fórmulas textuais que procuram renovar os métodos de sensibilização do leitor. A obra chave, que ganhou lugar de destaque no “Boom” foi *Rayuela* (1963), na qual se apresentava uma síntese de diferentes tendências vanguardistas argentinas. Um dos motivos da ampla repercussão no meio intelectual foi a reformulação das bases do romance, visto na renovação estrutural e na elaboração de uma linguagem e uma “cosmovisão” (RAMA, 2008, p. 25) representantes de uma identidade latino-americana.

Esses aspectos, essenciais no estudo crítico de *Rayuela*, também estão presentes na obra de Macedonio. Existe um ponto no qual as diferentes leituras dos críticos da obra macedoniana concordam: com o passar dos anos, as ideias do autor se revelaram precursoras da literatura argentina e indicaram uma orientação profunda da literatura do final do século XX. Nesse sentido, a crítica argentina Mónica Bueno, ao analisar a relação de Macedonio com os vanguardistas, constata como, depois de ter permanecido latente no período de auge das tendências do final do século XIX, os jovens vanguardistas o consideraram um líder experimentalista. Nessa época, a identificação de ideias e projetos foi recíproca, porém, “sus textos están imbuidos de una excedencia que sobrepasa la coyuntura y que parecen referir un diálogo temprano con ciertas formas y modos de la modernidad que muchos pensadores empezaron en la segunda mitad de nuestro siglo.” (BUENO, 2000, p. 39). Por outro lado, a crítica estadunidense Jo Anne Engelbert declara a respeito de *Una novela que comienza*: “la desconcertante fecha de composición de este texto que anticipa y supera la experimentación de la vanguardia, del Boom y del post-Boom es: 1921” (ENGELBERT, 1997, p.388).

Observações críticas específicas de *Museo*, num mesmo sentido, foram feitas pelo escritor uruguaio Emir Rodríguez Monegal. Nascido em 1921, durante sua carreira, o ensaísta mostrou interesse em descrever o panorama da literatura latino-americana. Assim, nos artigos sobre o “Boom”, aparecidos em 1972 na revista mexicana *Plural*, Monegal chama a atenção para a importância dos autores dos anos 40 e 50 na formação da literatura dos anos 70. Na época em que ele escreve, seus contemporâneos são alvo de elogios e do epíteto “renovadores”, que tende a emancipá-los da história literária do continente. Depois dessa advertência, Monegal vai mais longe e apresenta Macedonio como um “incrível precursor”, desde seus primeiros textos publicados nas revistas da vanguarda argentina. Porém, observa o escritor, somente com a publicação de *Museo* “se pudo advertir que en Macedonio Fernández estaba el primer renovador de la novela latinoamericana. Porque *Museo* es la antinovela por excelencia, que Cortázar se hubiera animado a escribir si en vez de ser Cortázar hubiera sido Morelli, su alter ego teórico de *Rayuela*. (MONEGAL, 1972); Mais tarde, para concluir, traça desde Macedonio a linha cronológica experimentalista:

De Macedonio Fernández arranca, pues, toda esa corriente de la antinovela que habrá de convertirse en los años sesenta en lo que he llamado la novela del lenguaje. Ahí está la fuente de todos los experimentos realizados por Borges y Bioy, y también por Biorges, así como el plan maestro de lo que pretendió, y no consiguió, Leopoldo Marechal con *Adan Buenosayres* (1948) y luego con *El banquete de Severo Arcángelo* (1965). Ahí está el origen de los experimentos teóricos que intenta Cortázar en *Rayuela* y lleva a cabo deslumbrantemente en *62, Modelo para armar*. Es cierto que Cortázar también deriva de otras fuentes (francesas, sobre todo) pero lo que se trata de subrayar ahora es precisamente el entronque de su obra con la de uno de sus maestros indiscutibles. (MONEGAL, 1972)

Para ilustrar esta aproximação entre Macedonio e Cortázar, podemos citar aqui, em breve análise, três aspectos das obras: a estrutura, o papel do leitor e a discussão da dúvida da existência. Para realizar esta análise, procuraremos mostrar trechos referentes à obra de Cortázar e cotejá-los com as características estudadas da obra de Macedonio.

Para o primeiro tópico, devemos lembrar duas características da estrutura de *Museo*: a fragmentação e a autonomia. *Rayuela*, assim como a obra de Macedonio, apresenta uma série de capítulos que não correspondem a uma organização linear, crono-

lógica. Em si, os capítulos alinhados mostram momentos recortados, distantes e intercalados que permitem ao leitor estabelecer escolhas temporais; explicitamente, o autor oferece duas possibilidades de leitura: a linear, que segue uma ordem numeral regular, mas não um tempo cronológico, e a que incorpora, na mesma disposição da primeira opção, os capítulos prescindíveis. Como autor, Cortázar justifica a organização da obra a partir da sua experiência de composição:

Rayuela no es de ninguna manera el libro de un escritor que planea una novela (aunque sea vagamente), se sienta ante su máquina y empieza a escribirla. No, no es eso. Rayuela es una especie de punto central sobre el cual se fueron adhiriendo, sumando, pegando, acumulando, contornos de cosas heterogéneas que respondían a mi experiencia en esa época en París, cuando empecé a ocuparme ya a fondo del libro. (CORTÁZAR; PREGO, 1997).

Mas a fragmentação não lhe parece acertada pelo fato de impor ao leitor o seu método compositivo, para obrigá-lo à leitura da sua experiência, ao contrário, lhe parece que, desta forma, há uma relativa liberdade na construção da história, um convite, na medida do possível, a que o leitor monte a sua própria *Rayuela*:

Y se llegó a la locura surrealista, de la que estoy bien orgulloso (por ahí tengo cartas) de gente que me ha dicho que se había equivocado al saltar los capítulos y que entonces leyeron Rayuela de una tercera manera. Otros me dijeron que no habían querido seguir ni la primera ni la segunda, y con procedimientos a veces un poco mágicos -tirando dados, por ejemplo, o sacando números de un sombrero- habían leído el libro en un orden totalmente distinto. Y a todos ellos el libro les había llegado de alguna manera. (CORTÁZAR; PREGO, 1997).

Esta possibilidade de construção, a liberdade de escolha de cada leitor, que pode obter-se pela fragmentação da narrativa, pode ser vista como uma fórmula potencial de leitura, a partir da qual podem se construir diversas sequências de leitura, selecionadas a partir de critérios temáticos, matemáticos ou, como comenta o autor, ao acaso. Essa é a interpretação do crítico paulista Davi Arrigucci:

Na verdade, a quebra da sucessão linear da narração, não apenas por inversões ou intersecções temporais, já corriqueiras na ficção contemporânea, mas por uma atomização caleidoscópica do relato em partículas recombináveis segundo diferentes direções de leitura, constitui uma desmontagem concreta da forma tradicional de narrar e o aspecto mais evidente da inovação estrutural da obra. (ARRIGUCCI, 1973, p.296).

O segundo aspecto da estrutura da obra nos remete à autonomia. Assim como no *Museo*, que explora nos prólogos as diretrizes segundo as quais estará formulada a *Novela*, *Rayuela* contém os princípios estéticos que guiam a obra. À diferença do *Museo*, o texto de Cortázar incorpora os diferentes tópicos de exposição em dois sentidos: coloca-os lado a lado dos capítulos, e desloca a voz crítica para a personagem *Morelli*.

Assim, os autores trabalham com diferentes graus de explicitação, mas, nos dois casos, fazem da estética o complemento necessário para ampliar o horizonte da leitura. *Morelli*, no texto de Cortázar, dá a chave para ler os capítulos que trazem diversas citações de autores canônicos, marginais, jornais e as suas próprias páginas de teoria do romance, que corresponde a uma visão de mundo correlativa à da personagem principal *Horacio Oliveira*. Nesse sentido, a estética é fundamental para enriquecer a leitura das

discussões e perguntas que formula o romance como um todo, ou, no dizer de Arrigucci:

o projeto importa tanto quanto a realização concreta. O leitor é instigado a participar de um fazer que se processa ao mesmo tempo que reflete sobre o processo do fazer. Aqui importa sobretudo o que se nega e o que se busca a partir da negação: *Rayuela* é uma narrativa que se projeta ser e fundamenta esse projeto – linguagem caçadora, arco do desejo, tendido contra si mesmo – na desmontagem irônico-crítica da própria narrativa. (ARRIGUCCI, 1973, p.288).

O segundo ponto a ser confrontado é a importância que assume o leitor nos projetos. Na estética de Macedonio, a comoção da identidade do leitor é o fim, a narrativa não procurará relatar um evento, revelar uma emoção do autor, criar uma trama harmônica e coerente que motive uma emoção, mas procurar uma identificação completa com um estado ficcional que anule por um momento o “eu” do leitor. No caso de *Rayuela*, Cortázar propõe duas categorias de leitor: o “lector hembra”⁸ e o “lector cómplice”. Para explicar a sua proposta, utiliza um procedimento semelhante ao das apresentações de programas da vanguarda: antes de explicar o programa, identifica duas tendências estilísticas que constituirão termos de oposição: a romântica e a clássica. Depois de especificar esse ponto de partida, sugere a construção do texto que possibilite o “leitor cúmplice”:

Posibilidad tercera: la de hacer al lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y compadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es útil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela “cómica”, los anticlimax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia el otro). (CORTÁZAR, 1996, 326).

As expressões “simultaneizarlo”, “en el mismo momento y en la misma forma” e “inmediatez vivencial” parecem aproximar-se da proposta de Macedonio de extrair o leitor da realidade para homogeneizar realidade e ficção num mesmo plano. Literalmente, a tentativa de Cortázar se refere ao “tempo” do autor, e não ao das personagens, no entanto, se considerarmos a virtualidade do autor no processo de leitura, o leitor de *Rayuela* também estará sujeito a evadir-se da realidade e passar a um plano não-real.

Ainda no sentido de leitura, alguns anos mais tarde, Cortázar comenta: “Con *Rayuela* yo me acuerdo que mi intención explícita era despatetizar, deshipnotizar al lector mediante ese brusco pasaje que lo sacaba de situaciones emocionales que arriesgaban convertirlo en un lector hembra.” (CORTÁZAR; BERMEJO, 1987). Nesse trecho, “despatetizar”, “deshipnotizar”, em sua relação opositiva com “situaciones emocionales” e “lector hembra”, estabelecem um paralelo com a sugestão teórica de Mace-

⁸ Cabe comentar que, quinze anos mais tarde, em uma entrevista concedida a Evelyn Picon Garfield, referindo-se à categoria “lector hembra” criada na novela, o autor pediu desculpas por ter usado “una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano”, e sugeriu “lector pasivo” como correção de leitura. (CORTÁZAR, 1996, pgs. 778 - 789)

donio para evitar a “alucinação”, efeito sob o qual o leitor pode experimentar emoções ao acreditar que a ficção é realidade.

Em um sentido geral, a concepção de leitor e leitura das estéticas converge em diversos aspectos, porém, é possível reconhecer uma diferença fundamental que fica clara no trecho seguinte:

la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el compadecimiento). (CORTÁZAR, 1996, 326).

O “leitor cúmplice” tem a escolha de procurar a “simultaneização” e a possibilidade de fracassar na procura da chave que lhe permita essa outra leitura. Desde a abertura do livro, à diferença de Macedonio, que procura “trair” a sensibilidade do leitor, Cortázar dá opções, possibilita escolhas para a montagem do romance e da leitura. O que procuramos destacar aqui é a base das duas estéticas: a tentativa de oferecer ao leitor uma “impressão”, como dirá Macedonio, diferente da largamente oferecida pelas tendências estéticas precedentes, que apontavam a provocar no leitor uma emoção relacionada com a sua experiência no mundo real.

O terceiro aspecto, a dúvida da existência, pode ser abordado como a “cosmovisão” dos romances. Em *Rayuela*, a personagem *Horácio Oliveira* versará, principalmente, sobre dois temas: o “passo errado” que a evolução humana deu em algum momento, e a partir do qual se seguiu um caminho não conveniente para a espécie, e a relativização da realidade do “eu”, a postulação da dúvida da existência, ou a improbabilidade do sujeito por vias da razão. Ao tratar do segundo tema, *Oliveira* reconhece a “verdade” do real por meio das sensações. Esse primeiro passo o leva a fazer a síntese da sua concepção: “Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas”(CORTÁZAR, 1996, p. 140).

A partir desse momento, *Oliveira* se coloca num impasse: possui uma certeza sensitiva que favorece a certeza da realidade exterior, passível de análise por sua qualidade de objeto. Em contrapartida, o sujeito não é passível de análise, não tem como comprovar-se. As sensações dão prova da existência do objeto, mas não da existência de si mesmo. Como realização do sujeito, *Oliveira* imagina o “kibutz del deseo”, uma espécie de supra-existência impossível de ser compreendida pela linguagem ou de ser explicada. Nesse sentido, às vezes reconhece uma aproximação da experimentação do ser, e tenta exprimi-lo em palavras:

Es muy simple, toda exaltación o depresión me empuja a un estado propicio a lo llamaré paravisiones es decir (lo malo es eso, decirlo) Una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde afuera apreenderme, o de dentro pero en otro plano, como si yo fuera alguien que me está mirando (mejor todavía - porque en realidad no me veo -: como alguien que me está viviendo). No dura nada, dos pasos en la calle, el tiempo de respirar profundamente (a veces al despertarse dura un poco más, pero entonces es fabuloso) y en ese instante sé lo que soy porque estoy exactamente sabiendo lo que no soy (eso que ignoraré luego astutamente). (CORTÁZAR, 1996, p. 333)

Essa incerteza, a possibilidade de outra existência, ou outra percepção da existência aproxima-se da ideia, também difícil de exprimir, de efeito que a estética da novela de Macedonio procura causar no leitor. O objetivo de proporcionar ao leitor um momento em que possa evitar a noção de mortalidade por artifício da ficção está ancorado no trabalho filosófico de Macedonio, que obedece a uma concepção idealista do ser. Ao tratar dos primeiros artigos que Macedonio publicou, Jo Anne Engelbert cita o seguinte trecho de um texto de metafísica:

En ciertos momentos de plenitud mental olvido mi “yo”: mi cuerpo, mis vinculaciones, mis recuerdos, el pasado, todas las impresiones y actos que determinaron mi alejamiento y todo el largo trayectorio de evasión y distanciamiento. Parece que siempre he estado allí o que acabo de comenzar mi existencia. Pero pronto ni mi existencia misma es asunto del más leve pensamiento mío; “tiempo”, “espacio”, ya son nociones desvanecidas; todo ocurre sin ubicación alguna; ni próximo ni separado ni durando o perdurando ni anterior ni posterior. ¿Qué tengo ante mí, pues? El Fenómeno, el Ser en su plena realidad, es decir el color, el sonido, el contacto, el frío, el fenómeno, ocurriendo en el ser, es decir ni en mí ni exteriormente a mí. Fuera de eso nada existe... (FERNÁNDEZ, 1908, apud ENGELBERT, 1997, p. 380).

Aqui, como no trecho anterior, percebe-se como as referências da realidade desaparecem, e a condição do sujeito parece purificar-se, a existência passa a ser efetiva pelas sensações, como no caso de *Oliveira*. Visto desta forma, existe uma “cosmovisão” partilhada pelos autores, porém, no projeto estético ocupam posições diferentes: Cortázar a coloca como tema do romance, e na voz de uma personagem, Macedonio a faz parte fundadora do projeto, a converte em um pilar para a construção da estética.

Por fim, pode-se dizer que a obra de Macedonio, principalmente o *Museo*, carrega traços temáticos e estruturais que, de acordo com a comparação estabelecida com uma das obras ícone do “Boom” latino-americano, continuaram sendo explorados e trabalhados por autores de duas ou três décadas posteriores. O fato de Macedonio ter concebido um projeto que se situava no extremo do programa vanguardista — que determinou a última transformação significativa da literatura argentina, e acompanhou a revolução artística de ocidente — faz com que a sua obra possa ser lida como síntese paradigmática de princípios da literatura moderna.

6. REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARRENECHEA, Ana María; SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. *La literatura fantástica argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidad Líquida*. Tradução de Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

BERMAN, Marshal. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Tradução de Andrea Vidales Morral. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2000.

- BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- _____. Palabras de Borges ante la tumba de Macedonio Fernández. *Sur*, nº 209-210: Buenos Aires, 1952. [online] Disponível na internet via WWW.URL: http://archivo.lacapital.com.ar/2002/02/10/articulo_223.html. Arquivo capturado em 20/11/2009.
- _____. *Obras completas: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- _____. *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- BORINSKY, Alicia. El aprendizaje de la lectura. In: FERNANDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997. p. 431-443.
- BOSI, Alfredo. A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- BUENO, Mónica. *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. Entrevista: BERMEJO, Ernesto González. *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes, 1978. [online] Disponível na internet via WWW.URL: <http://scriptoriis.blogspot.com/2007/10/la-idea-central-de-rayuela-es-una.html>. Arquivo capturado em 20/11/2009.
- _____. Entrevista: GADEA, Omar Prego. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara, 1997. [online] Disponível na internet via WWW.URL: <http://www.taringa.net/posts/info/1025118/Julio-Cort%C3%A1zar---La-invinci%C3%B3n-desaforada.html>. Arquivo capturado em 20/11/2009
- _____. *Rayuela*. Ed. Crítica, Julio Ortega; Saúl Yurkievich (coords.). España: ALLCA XX 1996.
- FERNANDEZ, Macedonio. *Macedonio Fernández*. Antologia: seleção e prólogo por Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- _____. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997.
- _____. *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.
- FERNANDEZ MORENO, César. *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Editorial Talía, 1960.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- GARCÍA, Carlos. Historia de una gestación: Papeles de Recienvenido y La atmósfera intelectual porteña. In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 47-56.

- IBARRA, Néstor. *La nueva poesia argentina*. Buenos Aires: 1930.
- JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- LARRAÍN IBÁÑEZ, Jorge. *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*. Santiago, Chile: Editorial Andres Bello, 1996.
- MATAMORO, Blas. El viejo modernismo. *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 560, 1997. p. 45-48.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo. *Número*, n° 19: 1952 p. 171-183. [online] Disponible na internet via WWW. URL: http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/num_19.htm. Arquivo capturado em 20/11/1009
- _____. Notas sobre (hacia) el boom III: nueva y vieja nueva novela. *Plural*. México, n° 7: 1972. p. 13-15. [online] Disponible na internet via WWW. URL: http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural_07.htm. Arquivo capturado em 20/11/2009.
- PIGLIA, Ricardo (Ed.). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O Condor Voa*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea Taurus, Alfaguara, 2006.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- SALVADOR, Nélica. Teoría de la Novela. In: FERNANDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Ed Crítica, Ana Maria Camblong; Adolfo de Obieta (coords.). España: ALLCA XX, 1997. p. 535-540.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- SERNA, Ramón Gómez de la. *Prólogo*. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944. p. 7-46.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas : polêmicas, manifestos e textos criticos*. Sao Paulo: Edusp, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

BIOGRAFIA de Jorge Luis Borges. *Jorge Luis Borges, el tejedor de sueños*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

BIOGRAFIA de Julio Cortázar. *Julio cortázar, compromiso y fantasía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 4.^a ed., 1985.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS 2001.