

Alexander Vladimir Belivuk Moraes

**FIGURAÇÕES *HAGIOGRÁFICAS* DE AUTOR EM
MARIO LEVRERO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Wolff.

Florianópolis
2016

Moraes, Alexander Vladimir Belivuk
FIGURAÇÕES HAGIOGRÁFICAS DE AUTOR EM MARIO
LEVRERO / Alexander Vladimir Belivuk Moraes;
orientador, Jorge Hoffmann Wolff - Florianópolis,
SC, 2016.

121 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
de Santa Catarina, Centro de Comunicação e
Expressão. Programa de Pós Graduação em
Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Mario Levrero. 3.
Escrituras do eu. 4. Mito da biografia. 5.
Hagiografias contemporâneas. I. Hoffmann Wolff,
Jorge. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

Alexander Vladimir Belivuk Moraes

**FIGURAÇÕES *HAGIOGRÁFICAS* DE *AUTOR* EM
MARIO LEVRERO**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós Graduação em Literatura.

Florianópolis, 31 de março de 2016.

Prof. Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Liliana Reales
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr.
Universidade

Al maestro Fernando Izquierdo,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Gostaria, primeiramente, de agradecer a todas as pessoas que de maneira direta participaram e colaboraram de distintas maneiras para que este trabalho chegasse a se concretizar. Ao meu orientador Jorge Wolff, por aceitar e levar a cabo a tarefa de guiar crítica e teoricamente a um completo “paraquedista” no assunto e acreditar nas minhas possibilidades quando as dúvidas me cercaram.

A todos e cada um dos membros e colegas do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários, em especial a sua coordenadora Liliana Reales que, desde o começo da minha graduação, tornou-se exemplo e modelo de uma “amizade intelectual” a ser seguida como prática ético-política na formação profissional e construção coletiva do conhecimento na área de Humanidades. A Selomar “Bida” Borges, pelas imprescindíveis leituras e releituras do projeto inicial desta pesquisa. A Leonardo D’Avila, pela leitura atenta e certas orientações de leitura sobre a questão *hagiográfica* na banca de qualificação deste trabalho. A Berenice Ferreira, por amavelmente fazer a revisão final deste trabalho.

Ainda a Ignacio Bajter, pela amizade e ajuda bibliográfica desde o Uruguai, e pela coragem e senso crítico em lançar pioneiramente em contexto cultural uruguaio a maioria dos temas que articulam este trabalho. A Hebert Benítez Pezzolano, pelas dicas e interesse quando esta pesquisa esteve nos seus começos. A Julio Premat, pela palestra proferida nesta universidade que me ajudou a dimensionar o “fenômeno Levrero” a nível acadêmico e literário internacional. A César Aira e Hugo Verani, por brindar-me com suas anedotas biográficas em torno de Levrero. A Ezequiel de Rosso, pela palestra e conversação sobre o escritor proferida nesta universidade e a organização da imprescindível antologia crítica sobre o autor. A Raúl Antelo, Noé Jitrik, Roberto Ferro, Horacio Gonzales, Daniel Link e Jorge Monteleone, pelas aulas e palestras magistrais durante o curso que mexeram com toda a minha biblioteca. Aos colegas do Núcleo de Estudos Literários e Culturais e sua coordenadora Maria Lúcia de Barros Camargo pela parceria intelectual nas conversas e nos grupos de estudo promovidos em torno da arte contemporânea.

Por outro lado, agradeço imensamente às pessoas que me ajudaram indiretamente a realizar este trabalho com sua amizade, afeto e paciência nos momentos mais difíceis. À minha família brasileira, minha companheira Luana e meus filhos Ian e Gael. À minha família uruguaia, meus pais Rolando José Belivuk e Maria Esther Moraes, pelo presente de estar vivo e o amor incondicional em todos os momentos, e

minhas irmãs Vanessa e Ivana, pela infância recobrada a cada contato apesar da distância.

A meus amigos e colegas Andre Schlichting, Gustavo Osorio, Miguel Rodriguez, Juan Terenzi, Mauro Caponi, Mariana Martinez, Gastón Cosentino, Byron Velez, Esteban Campanella, Janete Jorge, Valdir Olivo, Carol Pinto, Sergio Barboza, Ivan Gomez, Daniel Wallace, Felipe Pereira, Joaquin Correa, Diego Moreira e a todos os que vou esquecendo de nomear neste momento, por compartilhar de forma sincera e direta sua amizade, companhia, pontos de vista e experiências com a literatura e a pesquisa acadêmica.

Também quero agradecer, de forma impessoal, aos responsáveis e agentes pela implementação e execução de uma política de inclusão e permanência através de cotas nas Universidades Públicas e Federais do Brasil. Agradeço ainda ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por apoiar financeira e institucionalmente este trabalho. Por último, agradeço imensamente ao Brasil e ao povo brasileiro por ter me acolhido sempre com o coração macio e os braços abertos de uma terra “abençoada por Deus”.

RESUMO

O seguinte trabalho propõe uma cena crítica de leitura para os relatos *autobiográficos* do escritor uruguaio Mario Levrero (1940-2004). Assim, partindo do pressuposto de que uma “mitologia autoral” rodeia e articula a produção e recepção de todo texto *autobiográfico*, tece-se um percurso crítico-teórico de leitura em torno das *escrituras do eu* e da função-autor nos textos de Levrero com a finalidade de levantar a possibilidade de uma figuração *hagiográfica* de *autor* que perpassa, de forma descontínua e fragmentária, toda a fase final da produção literária do escritor. Partindo de um viés teórico “desconstrucionista” do *eu* na escritura *autobiográfica* proposto por Paul DeMan, em “Autobiografia como Des-figuração” (2012), e de um viés crítico-cultural *hagiográfico* do lugar e da figura do escritor no campo artístico e literário contemporâneo proposto por Flora Süssekind, em “Hagiografías. Paulo Leminski” (2008), o trabalho de leitura centra-se em rastrear e levantar certos traços *hagiográficos*, (auto)sacralizantes ou consagratórios da vida e da figura do escritor nos textos. Desse modo, dentro da escritura *autobiográfica* de Levrero, entendida, a partir de Giorgio Agamben (2010), como *jogo* ou *profanação* de uma ordem simbólica ou imaginário ligados ao discurso do sagrado ou do religioso cristão, tenta-se assinalar para uma suspensão ou neutralização de qualquer pretensão de (auto)conhecimento positivo de uma “verdade biográfica” ou de um “*eu* transcendental” atribuída, *a priori*, ao relato de uma vida ou à experiência de um sujeito. Por outro lado, o trabalho toca, e deixa em aberto, diversas questões crítico-teóricas em torno de determinadas práticas artísticas ou literárias que problematizam a função-autor e o estatuto da arte contemporânea em concomitância com a construção das subjetividades na moderna cultura ocidental. Portanto, a leitura se propôs indagar, como problema de fundo, categorias como *identidade* (racial, de gênero, ou nação), “verdade biográfica” ou “*eu* transcendente”. Assim, a pesquisa apresenta, de modo geral, um percurso crítico de leitura para os textos *autobiográficos* de Mario Levrero e suas relações retórico-filosóficas, anacrônicas e deslocadas, com o chamado “mito da biografia” (COCCIA, 2012), no qual a *Vita* dos santos ou hagiografias cristãs, e especialmente os quatro evangelhos bíblicos, seriam os arquétipos ou “mitografias” fundamentais a partir das quais é possível rastrear um dispositivo teológico-jurídico de linguagem sobre o qual se assentaria o valor metafísico da “verdade biográfica” e da lei na moderna civilização ocidental.

Palavras-chave: Mario Levrero. *Escrituras do eu*. “Mito da biografia”. *Hagiografias* contemporâneas.

RESUMEN

El siguiente trabajo propone la puesta en escena de una lectura crítica para los relatos *autobiográficos* del escritor uruguayo Mario Levrero (1940-2004). Así, partiendo del presupuesto de que una “mitología autoral” rodea y articula la producción y recepción de todo texto autobiográfico, se teje un percurso crítico-teórico de lectura en torno de las *escrituras del yo* y de la función-*autor* en la literatura de Levrero con la finalidad de levantar la posibilidad de una figuración *hagiográfica* de *autor* en los textos que recorre, en forma descontínua e fragmentaria, toda la fase final de la producción literaria del escritor. En este sentido, partiendo de una perspectiva teórica “desconstruccionista” del *yo* en la escritura *autobiográfica*, propuesto por Paul DeMan en “Autobiografía como desfiguración” (1991), a la par de una perspectiva crítico-cultural *hagiográfica* del lugar y la figura del artista o del escritor en el campo artístico y literario contemporáneo, a partir del ensayo de Flora Süssekind “Hagiografías. Paulo Leminski” (2008), el trabajo de lectura se concentra en rastrear y levantar ciertos rasgos *hagiográficos*, (auto)sacralizantes o consagratórios de la vida y la figura del escritor en los textos. De este modo, dentro de la escritura *autobiográfica* de Levrero, entendida, a partir de Giorgio Agamben (2010), como *juego* ou *profanación* de una orden simbólica o un imaginario ligado al discurso de lo sagrado o religioso cristianos, se intenta señalar una suspensión o neutralización de cualquier pretensión de (auto)conocimiento positivo de una “verdad biográfica” o de un “yo trascendental” atribuidos, *a priori*, al relato de la vida o de la experiencia de un sujeto. Por otro lado, el trabajo toca, y deja en abierto, diversas cuestiones crítico-teóricas alrededor de determinadas prácticas artísticas o literarias que problematizan la función-*autor* o el estatuto del arte contemporáneo con la constitución de las subjetividades en la moderna cultura occidental. Siendo así, el trabajo se propuso indagar, como problema de fondo, categorías como *identidad* (de raza, de género, o nación), “verdad biográfica” o “yo trascendental”. Siendo así, la investigación presenta, de modo general, una senda de lectura para los textos *autobiográficos* de Levrero y su relación, anacrónica e desplazada, con el llamado “mito de la biografía” (COCCIA, 2012) del cual las *Vita* de los santos o hagiografías cristianas, y en especial los cuatro evangelios bíblicos, serían los “arquetipos” o “mitografías” fundamentales a partir de los cuales rastrear un dispositivo teológico-jurídico de lenguaje sobre el que se asentaría todo el valor metafísico de una “verdad biográfica” o de la ley en la moderna civilización occidental.

Palabras-clave: Mario Levrero. *Escrituras del yo*. “Mito de la biografía”. *Hagiografías* contemporáneas.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 MARIO LEVRERO, “RAREZA” E INFLEXÃO AUTOBIOGRÁFICA	25
3 (AUTO)BIOGRAFIA, CONHECIMENTO, SELF E DES- FIGURAÇÃO	43
4 ESCRITURAS DO EU, PERFORMANCE E “(PÓS)AUTONOMIA” LITERÁRIA	51
5 HAGIOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS, SANTOS, MÁRTIRES E O “MITO DA BIOGRAFIA”	57
6 FIGURAÇÃO HAGIOGRÁFICA, PARAPSIKOLOGIA E TRANSE	75
6.1 “ESPÍRITO”, PÁSSAROS E HAGIOGRAFIA CANALHA	85
6.2 A BÍBLIA LUMINOSA.....	92
6.3 PÓSTUMA COMUNHÃO	98
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	115

1 INTRODUÇÃO

“Levrero es dios”. Alguém, desconhecido para mim, postou essa frase no meu perfil em um conhecido site de relacionamento virtual após outro exaltado comentário de um amigo uruguaio a quem apresentara a literatura de Mario Levrero aqui no Brasil em 2013. A frase do desconhecido pareceu-me, naquele momento, um tanto exagerada e obtusa, além de provocar certo incômodo por ter que deixá-la visível no meu perfil. Pois, ainda que não concordasse com tamanha declaração, ela acabava concentrando de certa forma a sensação de objeto de culto e reverência provocados pela leitura e a figura de Mario Levrero que eu mesmo tive ao lê-lo pela primeira vez em 2005, além de ilustrar e resumir a onda crescente de publicações, resenhas, reedições e matérias jornalísticas dedicadas ao autor desde a sua morte em agosto de 2004.

Recapitulando na memória aquele primeiro contato com o que acabaria se tornando objeto deste estudo: naquele ano de 2005 eu me encontrava em Montevidéu, minha cidade natal, aproveitando as horas vagas de um domingo à tarde antes de retornar ao meu trabalho como garçom na parte antiga da cidade. Andava, pois, meio a esmo por entre as inúmeras bancas de livros usados que lotam uma das ruas transversais da famosa “Tristán Narvaja”, uma das maiores feiras a céu aberto da América Latina. Com a preguiça do meu corpo cansado, passeava o olhar distraído por entre a avalanche de títulos e volumes de capas descoloridas na tentativa de encontrar alguma leitura que me acompanhasse naquela noite, na volta para casa, no ônibus da madrugada. Fuçando sem muito interesse numa dessas bancas, reparei num dos títulos que ocupava, de pé, o topo das ofertas à vista dos curiosos. Tratava-se de *La novela luminosa*, volume de grossura considerável e capa cinza na qual a fotografia de uma pomba desavisada, em cima de uma cama com lençóis revirados, chamou minha atenção, assim como o nome do autor uruguaio, para mim, desconhecido. Por se tratar de um romance com avultado número de páginas e preço de lançamento, o livro não causou meu interesse imediato. Afeiçoado aos relatos curtos de cunho “fantástico” a que, desde o primário, a leitura de Quiroga, Borges ou Cortázar tinham me acostumado, continuei minha procura por algum desses autores do gênero na banca. Mas, para minha surpresa, tornei novamente a me deparar com um título sugestivo assinado pelo mesmo autor do grosso romance: *El discurso vacío*. O romance, de capa mais colorida, em tons de aquarela, na qual se destacavam as silhuetas de um gato e um cachorro superpostas em forma de *collage*, apresentava, para meu

interesse, um preço mais acessível e um volume bem menor de páginas com caracteres grandes e espaçados divididos em curtas entradas encabeçadas por datas que lembravam as anotações de um diário pessoal. O tom direto e despojado do narrador, a curiosidade despertada por aquele “vazio” do título junto à do nome de um autor uruguaio desconhecido até então para mim, me convenceram a levá-lo. Mesmo sem poder lembrar claramente do momento em que acabei o livro, com um misto de intromissão no espaço íntimo/público de um relato confessional e a suspeita de ter sido enganado, a experiência daquela leitura despertou naquele momento todas as minhas dúvidas quanto ao que acreditava ter lido como “literatura”, “ficção” ou “romance”.

Cito, em ordem de leitura, alguns dos poucos títulos que, até então, me capturaram como jovem leitor de romances latino-americanos: *El pozo*, de Onetti, *Cien años de soledad*, de García Marques e *Rayuela*, de Cortázar. Ademais, as minhas leituras privilegiavam o relato curto e o conto moderno nos moldes de um Poe, um Quiroga ou um Borges. Sem poder esclarecer para mim o efeito deslocado daquela estranheza “fantástica” conhecida, agora como o passo a passo de uma escritura que interfere na dita “realidade” imediata e cotidiana, criando um espaço ambíguo onde a ficção persiste como “verdade biográfica” e a linguagem é pura referência sem metáfora do mundo, ficou a espinha da dúvida, mais uma vez, em torno do que era a literatura para mim.

Passados oito anos, em 2013, e voltando à declaração do início, que de algum modo deu impulso às especulações apresentadas neste trabalho, depois de obtida a licenciatura em Letras Espanhol nesta universidade, encontrei a possibilidade de retomar as interrogativas colocadas anos atrás pela primeira leitura de Levrero numa monografia de bacharelado intitulada “*Autofiguración de autor en El discurso vacío* de Mario Levrero”. Boa parte daquele trabalho monográfico, escrito em espanhol, foi reintroduzida e retrabalhada nesta dissertação como continuação das interrogativas em torno das *escrituras do eu*, para mim, completamente desconhecidas até então. Nesse sentido, outros fatores acadêmicos acontecidos naquele ano também impulsaram o meu interesse de investigar sobre o *espaço biográfico* na literatura, entre eles, e fundamentalmente, a participação como integrante do Núcleo de Estudos Literários Juan Carlos Onetti, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Lilita Reales, através do qual tive a oportunidade de me aproximar dos vários aspectos que envolvem o trabalho de formação e a pesquisa séria na área de Letras a nível institucional.

Sem poder enumerar aqui todos esses aspectos e fatores que a participação no Núcleo Onetti me colocou em contato direto, citarei alguns que, no decorrer daquele ano, tiveram influência direta nas questões crítico-teóricas que articulam este trabalho. Primeiramente, as conversas e troca de ideias com meu colega Selomar Borges, que naquele momento acabara de defender sua dissertação de mestrado em torno de outro autor uruguaio, Carlos Liscano, e vinha compartilhando e discutindo comigo grande parte de sua bibliografia teórica sobre o *autobiográfico* na escritura, o que muito me auxiliou ao começar a desenvolver esta pesquisa com a literatura de Levrero. Assim, através desta amizade e parceria com o colega do Núcleo, tive acesso, pela primeira vez, a textos e autores fundamentais sobre os estudos *autobiográficos* como George Gusdorf, Phillipe Lejeune, Paul DeMan, entre outros. Outra das amizades surgidas em 2013 no âmbito acadêmico e de principal influência para este trabalho foi a estabelecida com o crítico uruguaio Ignacio Bajter, pesquisador da Biblioteca Nacional do Uruguai e autor de duas matérias jornalísticas sobre Levrero que colocaram de forma decisiva, a meu ver, os questionamentos crítico-culturais em torno do “novo” lugar para as crescentes *escrituras do eu* aberto pela figura e a literatura de Levrero no campo literário uruguaio.¹

Além desses materiais, um número da *Revista da Biblioteca Nacional*, dedicado às “escrituras del yo”, publicado em 2011, também constituiu parte importante da bagagem bibliográfica que deu impulso a este trabalho. Desse modo, resulta importante também citar, ainda em 2013, a publicação do livro de ensaios *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*, organizado pela Prof.^a Dr.^a Liliana Reales e o Prof. Dr Roberto Ferro, o qual reúne de forma pioneira diversas aproximações críticas em torno dos cruzamentos entre vida e literatura na obra do escritor uruguaio Carlos Liscano. Por último, mas não menos importante, em 2013, foi o contato com a perspectiva crítico-teórica do Prof. Julio Premat em torno da noção de *autofiguração* de autor, esboçada e trabalhada em *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), bem como sua palestra “História, práticas e

¹ Consultar: BAJTER, Ignacio. El levrerismo un movimiento a la zaga. In: *Semanario Brecha*, n.1136, 31, ago. 2007, p. 24-26; _____. Primer diario espiritual y un inédito. La religión Levrero. In: *Semanario Brecha*, n.1459, 8, nov. 2013, p. 24-25.

paradoxos do início do escrever”,² proferida nesta universidade, no mesmo ano, na qual Levrero e a *Novela luminosa* (2008) foram parte central de sua análise, ampliando e afirmando meu interesse em pesquisar os aspectos e as consequências da virada *autobiográfica* na produção do autor. Mas, seria apenas em 2014, depois de ingressar no curso de mestrado como orientando do Prof. Dr. Jorge Wolff, que este trabalho começaria a tomar sua forma atual. Nesse sentido, a disciplina “Arqueografias do presente”, ministrada pelo orientador no segundo semestre daquele ano e intitulada “Otobiografías latino-americanas”, colocou-me em contato e abriu o leque crítico-teórico autobiográfico a uma série de escritores, ensaístas e poetas como Paulo Leminski, Ana Cristina César, Silvia Molloy, Silviano Santiago, César Aira, Alejandra Pizarnik, entre outros que, para mim, desconhecidos até então, praticavam, como parte das suas estratégias de escritura, a fusão indecível entre vida e literatura ou ficção e realidade. Através do trabalho com materiais “biográficos”, históricos ou documentais misturados ao relato romanesco ou à produção poética, esses artistas colocavam, cada um de modo singular, questões em torno da “verdade biográfica” na construção fictícia do *eu* na escritura ou da categoria *autor* na literatura, que em muitos aspectos se aproximavam de Levrero, configurando um “sistema” ou série heterogênea de escritores e práticas a nível continental que apresentavam, como problema crítico-cultural de fundo, a questão da discutida, usando um termo já bastante conhecido, “pós-autonomia” literária. Assim, decidimos tornar nossas as interrogações levantadas pelo Prof. Jorge Wolff sobre a função-*autor* e as *escritas de si* em um contexto “pós-autônomo” da literatura:

[...] a partir da “nova” concepção de sujeito *otobiográfico* surgida há quatro décadas, quanto da proposição mais recente do abandono dos critérios de valoração literária com base nas ideias modernas de estilo, autor ou obra: que mudanças se verificam entre o autor como produtor e o autor como gesto?; todas as formas de escrita podem ser vistas como autográficas e/ou hagiográficas?; e, correlativamente, todas formas de escrita podem ser lidas como pós-autonômicas ou

² Disponível em:

<<http://www.videoconferencia.cce.ufsc.br/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=84:teste&id=1841:historias-praticas-e-paradoxos-do-inicio-de-escrever>> Acesso: Fev. 2016.

anautonômicas?; como abordar as escritas de si enquanto modos de profanação subjetiva ou, inversamente, como formas de hagiografias?; como pensar as imbricações entre o “literário” e o “não-literário” no contexto da chamada virada subjetiva?³

No entanto, e continuando com o relato dessas derivas acadêmico-*biográficas*, na tentativa de configurar e delimitar o espaço crítico-teórico e as motivações pessoais que levaram à realização deste trabalho, seria a partir da monografia final da disciplina, e da bibliografia trabalhada naquele semestre de 2014, que a perspectiva de leitura aqui utilizada tentaria estabelecer seu diálogo crítico-teórico de fundo. Primeiramente, referimo-nos a dois ensaios: “Hagiografias. Paulo Leminski” (2008), da crítica brasileira Flora Süssekind, e ao “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política” (2012), do filósofo italiano Emanuele Coccia, ambos os textos apresentados pelo orientador. Ainda que esses textos sejam abordados no seu capítulo correspondente na dissertação, cabe mencionar neste momento que as afinidades crítico-teóricas estabelecidas entre eles e nossa leitura, primeiramente de forma intuitiva e posteriormente no desenvolvimento dos capítulos, deram um duplo suporte crítico-cultural e filosófico no qual retornar durante o trabalho de leitura dos textos *autobiográficos* de Levrero.

Por um lado, o perspicaz ensaio de Flora Süssekind, entendido de forma geral como “uma indagação sobre o exercício contemporâneo da crítica de cultura no Brasil” (SÜSSEKIND, 2008, p. 29), serviu-nos como modelo crítico-estético-cultural de leitura a partir do qual nos situamos perante a crescente mitificação da figura e da obra de Levrero, que é constatável em grande parte da sua recepção crítica e manifestada pelo “leitor comum” na forma de comentários similares ao que deu início a esta introdução. Nesse sentido, ainda que a crítica desenvolva sua leitura num contexto brasileiro e em torno da produção e recepção de uma geração de poetas que, à primeira vista, em pouco ou nada se aproximam da “rareza” uruguaia da literatura de Levrero, acreditamos que sua perspectiva de análise *hagiográfica* aplicada ao campo artístico e literário contemporâneo poderia se estender a outros contextos e

³ Ementa da disciplina *Arqueografias do presente* ministrada no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) durante o segundo semestre de 2014.

escritores latino-americanos nos quais se constate uma mesma trama sacralizante e necrológica de consagração ou canonização póstuma.

Por outro lado, o contundente ensaio de Emanuelle Coccia, traduzido por Jorge Wolff e publicado na revista *Outra travessia* em 2012, coloca a questão *hagiográfica* no cerne de todo o problema *autobiográfico* a partir dos quatro evangelhos bíblicos, e suspende ou desativa qualquer tentativa de certeza ou “verdade biográfica” a partir do relato de uma vida que não leve em consideração o caráter fictício ou mitográfico inscrito na retórica *autobiográfica*. Nesse sentido, os dois ensaios citados vieram ampliar no trabalho uma perspectiva de leitura dos textos *autobiográficos* que parte do famoso ensaio “Autobiografia como des-figuração” (2012), de Paul DeMan, no qual a questão da referencialidade objetiva de uma “verdade biográfica” do *eu* nos textos fica indefinidamente deslocada como *tropo* da linguagem impossível de ser superado. Assim, desde DeMan, a *prosopopeia* seria a figura tropológica que governa o registro *autobiográfico* como dinâmica especular de inscrição de um sujeito sempre cindido pelo ato da escritura-leitura.

Por último, neste apanhado geral dos aportes crítico-teóricos que embasaram nossa leitura, não podemos deixar de assinalar a importância do filósofo Jacques Derrida em torno dessas questões envolvendo sujeito *autobiográfico* e escritura, abordadas por ele em diversos textos e ensaios sob a problemática da *otobiografia*, da *assinatura* e do *nome próprio*, entre os quais destacamos aqui *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* (2009) e “Assinatura acontecimento contexto” (1991) como os mais representativos para o nosso trabalho. Ainda que esses textos e noções teóricas do filósofo franco-argelino não sejam abordados diretamente no decorrer da dissertação, por uma falta de perícia ou de domínio (estritamente pessoais) na articulação teórico-crítica entre os complexos *operadores textuais* utilizados por Derrida e as consequências ético-político-filosóficas que destes derivam, tentamos aqui nos aproximar (ainda que de forma amadora ou, no pior dos casos, equivocada) dos procedimentos e estratégias de uma leitura com viés *desconstrucionista* dos textos *autobiográficos* de Mario Levrero como transfundo teórico-crítico amplo no qual inscrever a nossa pesquisa.

No primeiro capítulo, apresenta-se, depois de um breve panorama da recepção crítica e geral da sua obra, com ênfase para o “fenômeno Levrero” como sucesso editorial após sua morte, um perfil ou semblante genérico geral da sua produção literária a partir dos anos 60 até os anos 80. A partir do comentário de alguns aportes críticos significativos para

esta fase, e tendo a categoria geracional dos “raros” da literatura uruguaia levantada por Angel Rama no famoso ensaio de 1966 como problema de fundo a ser questionado, tenta-se esboçar uma descrição das características gerais da narrativa levreriana anterior aos anos 80. Na sequência, o capítulo debruça-se, a partir dos textos, na descrição e comentário da *virada autobiográfica* na produção do autor nos anos 80, com ênfase na apresentação das “experiências luminosas” como manifestação principal de uma figuração *hagiográfica* de *autor* a ser rastreada nos relatos.

No segundo capítulo, apresenta-se a fundamentação teórica em torno do registro *autobiográfico* e suas relações com uma suposta “verdade” histórica ou “biográfica” do sujeito, ou do *eu*, como característica principal atribuída ao mesmo. Assim, a partir das instâncias do *bios*, do *autos* e da *graphé* como elementos constituintes do termo “autobiografia”, citam-se e comentam-se os aportes de diversos teóricos do assunto, como George Gusdorf, Phillipe Lejeune ou Paul DeMan, na tentativa de demarcar ou recortar o espaço teórico e a perspectiva de leitura de base adotada para o trabalho.

No terceiro capítulo, abordam-se, de modo geral, as características e as problematizações que apresentam as *escrituras do eu* e o *espaço biográfico* à construção do conhecimento científico e humanístico, assim como à constituição das subjetividades na sociedade e cultura contemporâneas nas quais a lógica do mercado global e a espetacularização da esfera do íntimo ou privado tornaram-se valores dominantes. Nesse sentido, citam-se e comentam-se brevemente alguns aportes críticos em torno das mudanças exercidas no campo literário e cultural por esta “nova” configuração das trocas e relações entre os indivíduos mediadas pelas “novas” tecnologias de comunicação e informação. Assim, tentando ressaltar o papel central adquirido pela *performance*, o *work in progress* ou a “auto-exposição” do escritor como práticas ou estratégias de escritura recorrentes neste contexto, tecem-se alguns comentários em torno da função-*autor* na literatura contemporânea e suas implicações críticas e estéticas às categorias tradicionais de autor, obra ou gênero literário.

No quarto capítulo, analisa-se e comenta-se o ensaio “Hagiografias. Paulo Leminski” (2008), de Flora Süssekind, na tentativa de introduzir o tópico *hagiográfico* na recepção e produção da literatura contemporânea como elemento ou traço essencial de uma “mitologia autoral” a ser rastreada nos textos *autobiográficos* de Mario Levrero. Assim, através de um pequeno desvio e comentário de alguns trechos de relatos anteriores aos anos 80, procuram-se algumas afinidades crítico-

estéticas de leitura desses textos a partir das colocações no ensaio da crítica brasileira. Ainda, o capítulo apresenta uma série de comentários ou divagações críticas a partir deste tópico (auto)sacralizante da vida e da figura do escritor como “santo”, “guru” ou ser “excepcional”, relacionando, a partir de Emanuelle Coccia, a literatura *autobiográfica* com o “mito da biografia” a partir dos evangelhos cristãos, vistos como arquétipos retóricos e epistemológicos “sagrados” nos quais fundamentam-se a lei e a “verdade biográfica” no espaço secular moderno. Por último, o capítulo volta ao ensaio de Süsskind e aborda as derivas *hagiográficas* levantadas pela crítica em torno da obra e da figura de Paulo Leminski, com a finalidade de delimitar melhor os aspectos crítico-estéticos da sua análise que interessam para o nosso trabalho de leitura.

O capítulo quinto, dividido em três subcapítulos menores, se debruça, por fim, na leitura e comentário dos textos da fase *autobiográfica* de Levrero na procura de elementos que nos permitam estabelecer uma relação com a nossa hipótese de leitura de uma figuração *hagiográfica* de *autor*. Nesse sentido, no primeiro subcapítulo, aborda-se a estreita relação entre a “fenomenologia parapsicológica” associada ao simbolismo *hagiográfico* cristão a partir do relato “Diario de un canalla”. No segundo subcapítulo, abordam-se trechos do romance *La novela luminosa* nos quais as “experiências luminosas” deixam entrever claramente uma apropriação profanatória do simbolismo e do imaginário bíblico ou cristão numa figuração do escritor como o “escolhido de Deus”. Finalmente, no terceiro subcapítulo, aborda-se o último capítulo do romance *La novela luminosa*, intitulado “Primera comunión”, na tentativa de terminar de assinalar o caráter e o peso *hagiográfico* cobrado na escritura *autobiográfica* de Levrero como fator importante, senão determinante, na configuração de uma “mitologia autoral” ao longo dos textos desta fase.

Por último, nas considerações finais, longe de tentar um aprofundamento específico sobre os temas abertos pela perspectiva crítico-teórica em torno da literatura *autobiográfica* de Levrero, o texto detém-se num limiar crítico de leitura com algumas divagações reflexivas pessoais que retomam as derivas e motivações acadêmico-*biográficas* que deram início ao trabalho na tentativa de arredondar, através do viés póstumo e monumental dos traços *hagiográficos* detectados nas “experiências luminosas”, uma leitura que tentou transitar na tensão entre um “encantamento” ou “ilusão biográfica” provocados pela *escritura do eu* de Levrero e a sistematização de uma

desconfiança crítica em torno do que poderia ser chamado de “literatura” na contemporaneidade.

2 MARIO LEVRERO, “RAREZA” E INFLEXÃO AUTOBIOGRÁFICA

Jorge Mario Varlotta Levrero (Montevideu 1940-2004) foi livreiro, roteirista e editor de *comics*, fotógrafo e líder de oficinas literárias no final da sua vida, mas, antes que nada, foi escritor. O reconhecimento póstumo da sua atividade literária e o lugar da sua obra no altar das letras uruguaias somente no início desse século chegam depois de quase quarenta anos de um labor de escrita silenciosa com diversas dificuldades de publicação e uma produção esparsa durante anos em revistas de humor, ficção científica ou suplementos literários, junto à desigual publicação de romances curtos ou volumes de contos, muito difíceis de encontrar até alguns anos atrás. A primeira publicação se dá em fins dos anos 60 com o relato longo “Gelatina” como suplemento da revista de vanguarda *Los Huevos del Plata* (1968). Circulando de forma marginal entre Montevideu e Buenos Aires, a partir dos anos 70, em outras revistas como *Lagrimal Trifulca*, *Misia Dura* ou *Maldoror*, Levrero sempre se manteve afastado da corrente do “realismo” dominante nas letras uruguaias por esses anos, de cunho mais ideológico ou comprometido, uma literatura mais “séria” com nomes como Mario Benedetti ou Eduardo Galeano, na que viria a ser conhecida como a geração formada ao redor do semanário *Marcha*, fundado por Carlos Quijano. Por esse motivo Levrero é comumente catalogado como parte daquela outra corrente denominada os *raros* na literatura uruguiaia, seguindo o prólogo de Angél Rama em *Aqui cien años de raros* (1966). Hoje, esse mesmo epíteto pode resultar anódino ou demasiado familiar para se referir ao “fenômeno Levrero” na configuração atual da literatura uruguiaia, ou mesmo explicar a sintonia “autoficcional” com outros escritores como César Aira, Mario Bellatin, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll ou Enrique Vila Matas. No Rio da Prata, a obra completa de Levrero encontra-se reeditada, assim como na Espanha, onde se publicam seus textos (a editora Random House Mondadori possui todos os direitos do autor) contando também com algumas traduções ao francês e ao italiano. Em relação à recepção acadêmica cabe lembrar que esta começa a partir dos anos 80 com o exaustivo trabalho bibliográfico organizado por Pablo Rocca, incluído, com posfácio de Helena Corbellini, na reedição de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, Montevideu, Arca (1982). Um dossiê dedicado ao autor pela Universidad de Stanford na revista *Texto Crítico* (1995), com estudos de Jorge Rufinelli e Hugo Verani, também se encontra entre as primeiras abordagens acadêmicas.

Em 2006, um número da revista montevideana *Hermes Criollo* dedica-lhe estudos de Juan Carlos Mondragón e Graciela Mantarás, entre outros, consolidando o interesse crítico e acadêmico pela obra do autor no seu país entrado o século XXI. Assim, Levrero sempre teve leitores atentos em outros circuitos culturais, desde o primeiro “mentor”, o pintor uruguaio “Tola” Invernizzi, passando por Angél Rama e José Pedro Diaz, que dedicaram-lhe estudos nos anos 70, mas também escritores ou editores como Marcial Souto, Elvio Gandolfo ou Enrique Fogwill. Nesse sentido, cabe mencionar a antologia crítica *La máquina de pensar en Mario* (2013) organizada por Ezequiel de Rosso, a qual reúne boa parte da fortuna crítica desde esses anos e agrega trabalhos mais recentes com os de Reinaldo Ladagga, Adriana Astutti e Luciana Martínez. Ainda, Levrero concedeu ao longo desses quarenta anos diversas entrevistas, algumas reunidas por Elvio Gandolfo no volume *Un silencio menos* (2013), além de trechos de correspondência virtual, publicados por Pablo Olazábal em *Conversaciones con Mario Levrero* (2008). Contudo, cabe mencionar em contexto uruguaio certa “linhagem autoficcional”⁴ surgida a partir do efeito póstumo da figura literária de Levrero e relacionada em parte com as oficinas de escrita criativa promovidas pelo escritor desde o começo dos anos 90, em que nomes como Pablo Casacuberta, Ines Bortagaray, Felipe Polleri, Sofi Richero, entre outros, deixam aparecer nos seus trabalhos a dívida com os procedimentos de escrita aplicados naquelas oficinas, e que responderiam a um “método não metódico” de escritura assinado pelo próprio Levrero.⁵

Por algumas questões que serão abordadas em parte neste trabalho, o interesse na obra do autor pelos novos leitores, entrado o século XXI, se dá em conjunto com uma espécie de sacralização da figura do escritor ou uma “mitologia autoral”, seja ela alimentada por anedotas e entrevistas ou constatável nos próprios textos, o que aponta

⁴ Ver NUÑEZ FERNANDES, Matias. “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”. In: LARRE BORGES, Ines (Dir.) *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, Año 3, n.4-5, p. 301-314.

⁵ O termo consta no site de escrita criativa criado por Gabriela Onetto junto com o escritor para as suas oficinas virtuais e ainda mantido pela escritora. Em relação à figura de Levrero como escritor de culto vale conferir, sobretudo, os créditos sobre Levrero e seu “método não metódico”. Disponível em: <<http://www.onetto.net/virtuales.html>>. Acesso: Out. 2015.

de forma sintomática o modo de recepção da literatura contemporânea. Assim, há pouco mais de dez anos da morte do escritor, em contexto rio-pratense, ao menos, parece que nos encontramos perante um “levrerismo”, “levreritis” ou “fenômeno Levrero” a recepção crítica e/ou estética dos seus textos não deixa de crescer em diversas publicações, prólogos, livros de ensaios, teses acadêmicas, organização de colóquios, conferências e homenagens, documentários oficiais, curtas cinematográficas, exposições artísticas, lançamentos editoriais e até nas redes sociais onde o escritor possui uma *fan page* administrada pelo seu filho Nicolas Varlotta.

Esboçado minimamente esse panorama da recepção da obra, cabe a este capítulo traçar algumas considerações sobre as características estilísticas ou genéricas da produção do escritor para melhor situar o recorte teórico e bibliográfico do nosso trabalho. Desse modo, abordaremos certa filiação atribuída à escritura de Levrero com uma corrente *imaginativa* ou dos *raros* na literatura uruguaia, para depois discutir os alcances ou metamorfoses dessa categoria para o momento presente, tentando nos aproximar da inflexão *autobiográfica* na escrita de Levrero como ponto de cruzamento, ou corte, desse paradigma crítico com o da *escrita de si* contemporânea.

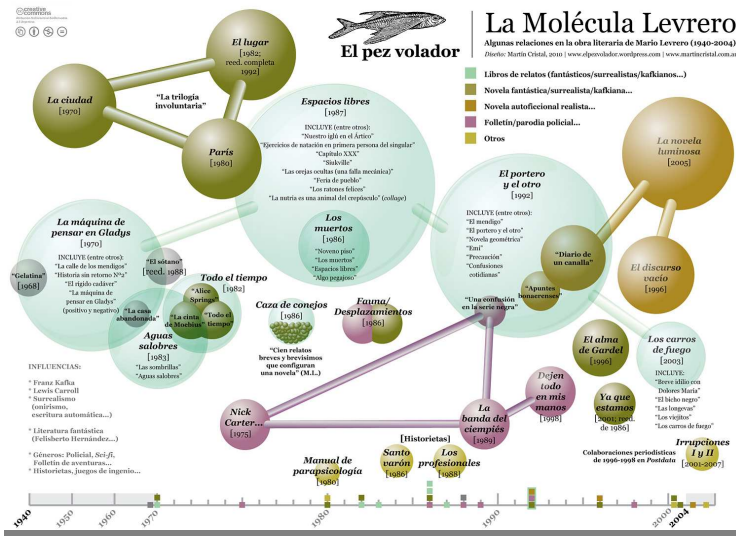
Apesar de ser qualificada como inclassificável,⁶ podemos tentar caracterizar em grandes traços a heteróclita e complexa produção literária do autor uruguaio. Para começar, poderíamos dizer que sua trajetória transita de maneira descontínua e fragmentária por diversos códigos de recepção da cultura de massas como a crônica, o folhetim, o policial, o *comic*, o cinema B, jogos de engenho e de palavras cruzadas publicadas em jornais ou revistas de circulação massiva, além de diversos textos de humor assinados com diferentes pseudônimos, levando, de forma indissolúvel, a uma minuciosa atividade em torno da narrativa curta, do diário ou da novela como gêneros de maior fôlego pelos quais transita o seu *corpus* literário, e pelos quais fez responder o seu nome de autor, Mario Levrero, deixando o de Jorge Varlotta e diversos outros pseudônimos para o resto da sua produção.⁷

⁶ Ver VERANI, Hugo. “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad”. In: PEZZOLANO, Heber Benitez (Dir.) *Hermes Criollo*. n.5. Montevideo: La gotera, 2006.

⁷ Cabe citar aqui o seguinte trecho de entrevista: “– Tú has usado vários heterônimos, como Lavallega Bartleby, Tía Encarnación, Alvar Tot, Sofanor rugby, el profesor Off. ¿Son identidades distintas, a la manera de Pessoa?”

Para tentar exemplificar de forma breve e ilustrativa o trânsito genérico e cronológico da obra do autor, apresentamos a “Molécula Levrero”, criação do escritor argentino Martín Cristal, publicada no seu *blog*⁸ pessoal, o que, tomadas as devidas precauções sobre este tipo de classificação em torno dos gêneros, fontes ou influências propostas para esta primeira aproximação do nosso recorte bibliográfico, pode nos servir como “mapa literário” para situar melhor nosso objeto dentro do *corpus* levreroiano.

Nesta figura, destacam-se, em forma cronológica, e mediante um conjunto de esferas de distintos tamanhos e cores ligadas segundo uma ordenação muito pessoal, mas também *sui generis*, das afinidades genéricas (fantástico, surrealista, kafkiano, paródia policial, autoficção, romance, relato) diversos grupos subdivididos de textos que responderiam aos “muchos Levveros” com que um leitor, bastante voraz, poderia se deparar no conjunto da obra:



– Creo que no. Son circunstanciales, porque mientras estaba escribiendo mi literatura como Mario Levrero estaba ganándome la vida haciendo humor en algunas revistas, lo que estaba mal visto en aquella época.” (LEVRERO-DOMINGUEZ apud GANDOLFO, Elvio (Org.) *Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013, p. 203.

⁸ Disponível em: << <http://elpezvolador.wordpress.com/2010/09/30/la-molecula-levrero/>>>. Acesso: Out.2015.

Sem concordarmos plenamente com essa taxonomia *sui generis*, ela se apresenta como exemplo de uma visão da obra embasada nos gêneros e influências bastante predominantes nas aproximações críticas à obra de Levrero, mas, ao mesmo tempo, essa redução da dinâmica do texto e da leitura na dissecação de uma obra apresentada como um todo cujas partes chamar-se-iam “influências” ou “gêneros”, dados de antemão como causa, origem ou explicação da escrita ou do fenômeno literário, pode nos servir para continuar percorrendo alguns tópicos da fortuna crítica de Levrero.

Articulada em torno de um humor irônico, contaminado pelo terreno do parapsicológico, da indagação inconsciente nos estados hipnóticos ou nos desdobramentos da personalidade, assim como também atravessada tanto pelo romance policial ou folhetinesco quanto pelos jogos de enigmas ou os *comics*, a literatura de Levrero opera múltiplos deslocamentos entre os distintos subgêneros da cultura de massas, subvertendo os códigos de recepção dos seus textos. A partir das instâncias de um invariável narrador em primeira pessoa, de tom castiço e obsessivamente detalhista e hipersensível, os seus relatos apagam qualquer rastro de uma leitura “realista” convencional, provocado por aquele profuso recurso da *ostranenie*⁹ descrito pelo formalismo russo como procedimento de desestabilização da percepção do objeto em prol de uma experiência singular própria da arte. Talvez, por esses aspectos da voz narrativa ou pelos climas opressivos que raíam ao absurdo nos seus relatos, também possa se associar a narrativa da primeira fase de Levrero à marca de Franz Kafka ou do fantástico literário, num sentido amplo, podendo aproximá-la também de nomes como Samuel Beckett e Lewis Carroll, ou de Roberto Arlt e Felisberto Hernández no Rio da Prata (FUENTES, 2013; GANDOLFO, 1992). Pablo Fuentes assinala, em 1987, certos aspectos abordados pela crítica até esses anos: o estranhamento embasado numa alteridade ameaçadora, a construção desviante ou lateral da trama, a quebra dos nexos lógicos e da linearidade narrativa, a multiplicidade e o desbordamento imaginativo, a dinâmica onírica, a degradação do tempo e dos espaços, entre outros. Assim, o crítico vislumbrava quatro “fontes de influência” na narrativa de Levrero que se tornaram referentes reiterados na indagação crítica dos seus textos: Lewis Carroll, Franz Kafka, o surrealismo e a corrente dos “raros” na literatura uruguaia:

⁹ Ver CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

En efecto, sobre el entramado que tejen estos cuatro puntos cardinales se funda la narrativa de Levrero: la estructuración lúdica de la intriga y el carácter festivamente cruel de muchos personajes retrotraen a Carroll; el clima de extrañamiento, lo opresivo y cierta apatía del protagonista remiten a Kafka; la herencia surrealista se vislumbra a través de las tramas zigzagueantes y la morfología acumulativa de las imágenes; el carácter siniestro de lo cotidiano, la ambigüedad de las relaciones humanas [...] se ligan a los uruguayos (en especial, a Felisberto Hernández) (FUENTES, 2013, p. 29).

Nesse sentido, e se referindo à produção anterior aos anos 80, cabe destacar a chamada *trilogia involuntária*,¹⁰ formada pelas novelas *La ciudad* (1970; 1977), *París* (1979) e *El lugar* (1981), todas escritas entre 1966 e 1970, sendo as duas últimas publicadas de forma esparsa e fragmentária em revistas e publicações durante os anos 70. De tom kafkiano – “plágio” confesso pelo próprio autor em entrevistas –, esses textos configuram exemplos paradigmáticos da sua produção em finais dos 60 e começo dos 70. O escritor de Praga teria dado o *insight* a Levrero nessas três novelas sobre a indiscernível fronteira entre a ordem simbólica, o Outro da lei, e as formações do inconsciente nos mecanismos da escritura. É uma literatura “imaginativa”, ou dos *raros*, como a denominou Angel Rama (1966) ao se referir a certa classe de escritura que mais tarde alcançaria a Levrero, tentando estabelecer alguma diferença do fantástico borgeano ou da corrente realista dominante nas letras uruguaias:

No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur*. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo. Así elude esos estereotipos fantásticos [...]. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con

¹⁰ Ver a entrevista realizada por Elvio Gandolfo: “El lugar, eje de una trilogia involuntária” (op. cit. 2013, p. 21).

ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, [Lautréamont] establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser [...] (RAMA, 1966, p. 9).

Jorge Olivera (2008) encontra a produção de Levrero numa terceira etapa desta corrente *rara, imaginativa*, secreta, esporádica levantada por Rama (via Lautréamont, as vanguardas, Felisberto, Borges, etc.) na literatura uruguaia, distinta da tradição “realista”¹¹ dominante. Uma narrativa experimental, então, que se questiona em torno do momento da enunciação e dos problemas da linguagem, e que absorve, no caso de Levrero, alguns gêneros ditos menores como o policial, a ficção científica, as tirinhas e os desenhos animados, mas que também traz um forte componente autorreferencial, indagando o terreno imaginário ou erótico, a infância e a memória incerta, os sonhos e os jogos da livre associação, apagando qualquer referência direta com uma realidade convencionalmente entendida como objetivável e pondo a escritura a girar em torno do observador e seu olhar, na instância da percepção e da imagem trazidas para a linguagem verbal.

Como assinala o crítico Hugo Verani, ao se referir às mudanças temáticas e formais na narrativa dentro da convulsionada sociedade uruguaia de finais dos 60,

Las bases necesarias para el tránsito de un período literario a otro son ya evidentes: el agotamiento del canon realista correlacionado con un violento quiebre institucional en una sociedad en proceso de transformación [...] Los escritores más representativos rechazan la toma de posición explícita frente al proceso social y político del

¹¹ Seguimos aqui as ponderações de Ángel Rama (p. 8) no prólogo a *Aquí cien años de raros* (1966), para quem a “constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aun primario realismo”, citando uma série de “progenitores” para tal corrente, entre eles uma longa tradição espanhola que começa com os poemas épicos medievais, o realismo italiano finissecular, a configuração sociológica da sociedade uruguaia com grande imigração europeia, o naturalismo francês do século XIX, as correntes filosóficas racionalistas e pragmáticas que configuraram o pensamento uruguaio, as concepções democráticas e liberais, o neorealismo italiano, etc. (RAMA, 1966).

país, acentuando la fabulación imaginativa. No cabe duda que la tónica general de la narrativa del período se aparta de los cánones de verosimilitud. Hay una gradual interiorización de lo cotidiano concreto y un repliegue hacia la subjetividad; el lenguaje pierde su transparencia, deja de ser instrumento de comunicación directa, la prosa se hace multialusiva y formas fantásticas, alegóricas, lúdicas o líricas subvierten los modelos establecidos por la generación anterior (VERANI, 1992, p. 801).

Assim, o “estranhamento” produzido pela narrativa de Levrero, como efeito daquela *ostranenie* dos formalistas russos, ou de procedimentos atribuídos ao *fantástico* literário, entendido como a vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente (TODOROV, 2010), poderiam ser os principais tópicos que atravessam a fortuna crítica do autor de modo geral. Ao mesmo tempo essas linhas de força já se encontravam condensadas nas considerações de Angel Rama no prólogo à antologia *Aquí Cien años de raros* (1966), e acabariam por abrir o lento ingresso da figura de Felisberto Hernández (1902-1964) no *corpus* das leituras críticas e das antologias literárias a partir dos anos 60, provocando uma fissura ou reestruturação do cânone nacional (GORTÁZAR, 2000).

Se, como afirmamos anteriormente, a finalidade desse capítulo era apresentar brevemente as características genéricas ou estilísticas da narrativa de Levrero no seu contexto de surgimento, entendemos que essa tarefa requereria um aprofundamento maior em cada um dos fatores e características expostos acima, os quais marcaram o lugar excêntrico ou *raro* da literatura de Levrero dentro das letras uruguaias.¹² No entanto, e mesmo que continuemos a utilizá-las, acreditamos ser necessária certa atualização ou discussão desses termos ou categorias (*raro*, excêntrico, imaginativa) para se referir à produção de escritores cujas características estéticas ou retóricas se distanciam de um marco de recepção tomado como canônico ou nacional dentro da literatura. Escritores estes que perseguem nas suas práticas saídas ou vias que lhes permitam canalizar certo estar-no-mundo, seu momento “histórico”,

¹² Conferir a tese de Jorge Olivera *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Disponível em: << <http://eprints.ucm.es/8631/1/T30796.pdf> >>. Acesso em: Out. 2015.

como a experiência sempre renovada do contato com a língua e a cultura herdadas, através de uma escrita entendida como prática extraterritorial do *devir*, da abertura e mescla de distintos saberes e esferas discursivas, potencializando a passagem do *plural* pela linguagem, delírio e gaguejo do signo que “erosiona” e desmorona a ordem do estereótipo como poder esclerosado da *doxa* e do gregarismo a serviço da língua (BARTHES, 1978).

Desse modo, acreditamos, junto com Dei Cass (2010), que o termo *raro* serviu desde seus começos, apesar da aparente visibilidade outorgada aos seus protagonistas, como contrapeso dialético ou dicotômico para manter certa continuidade do cânon realista nacional, que, ao aceitar ou admitir determinadas ramificações ou desvios, manteve seu centro intocado desde um ponto de vista crítico ou histórico, privilegiando certos modelos como “originários” em detrimento de outros tomados como periféricos ou “menores”, estabilizando em um sistema único de referência e interpretação a potência transgressora, a pluralidade dos saberes e o trânsito constante entre os discursos que a literatura configura como prática singular da linguagem. Como coloca a crítica uruguaia,

El canon, entonces, es un sistema regulador de un saber estratégicamente conformado (sobre la Patria, la Nación, el Continente, etc.) que establece límites fijos en relación con pautas histórico-políticas y criterios de sensibilidad que se modifican según las épocas. Todo este armazón poco tiene que ver con la literatura propiamente dicha. La historia literaria es un instrumento que responde a una construcción y jerarquización de obras y discursos; constituye como tal un sistema simbólico que da “un punto de vista” de la realidad dentro de un vasto conjunto. La literatura, en cambio, como lo postula Borges, es “el universo” (o viceversa, ya que el universo está en la Biblioteca) en perpetuo movimiento. La literatura se presta a todo tipo de transferencias, de movilización de los materiales y formas que caracterizan las diferentes obras que la componen. La visión canónica de la literatura poco tiene que ver con la literatura en sí (DEI CASS, 2010, pp.34-35).

Assim, apoiada em nomes como Barthes e Derrida, Deleuze pensa a literatura como uma linguagem-limite que coloca quem escreve, e quem lê, em posições de constante trânsito, um entre-lugar, lugar trivial do puro *devenir*; no cruzamento do delírio com o sistema da língua. A crítica defende uma revisão de qualquer tipo de categorias exteriores, ou dadas *a priori*, seja de um ponto de vista geracional ou histórico, que venha a fechar num valor de fetiche certos conteúdos em detrimento de outros, hierarquizando as interpretações e limitando as possibilidades críticas de leitura. Por sua vez, Roland Barthes afirma em sua *Aula* (1977):

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra [...] (BARTHES, 1978, p. 15).

Nesse sentido, e em favor de um certo abalo ou oscilação dessas posturas dicotômicas para entender o fenômeno literário, como as de centro e periferia, realismo e imaginação, dentro e fora, preferimos pensar a suposta instabilidade e ambiguidade genérica da narrativa de Levrero como a posta em cena da escritura como *jogo*, onde a relação entre os significantes não se dá segundo

[...] uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um movimento serial de desligamentos, de cruzamentos, de variações, [...] [onde] a lógica que regula o Texto não é compreensiva [...] mas metonímica: o trabalho das associações, das contigüidades, das relações, coincide com uma libertação de energia simbólica (BARTHES, 1988, p. 74).

A *escritura*, como prática significante e como espaço extraterritorial do *devenir*, se põe em jogo no cruzamento entre um sistema significante de diferenças definidas em forma contrastiva (a linguagem) e o investimento de um sujeito do desejo no discurso, cuja enunciação resulta sempre instável ou deslocada pela intervenção do Outro, a marca da lei e do Inconsciente, como espelhos da imagem sempre diferida de *si*

mesmo no jogo metafórico e metonímico da linguagem, que trabalha “em falso”, em torno de um objeto impossível de representar, vazio, lugar da falta onde emerge o sujeito deseante e a História. Como se colocava desde as páginas da revista *Literal* em 1973,

La paradoja del sentido de esta actividad [literaria] consiste en que no está nunca donde se lo busca, ni se encuentra en el lugar donde podría estar. Hay un lugar vacío y hay el desplazamiento constante de una pieza: las teorías sobre la literatura son racionalizaciones de la insistencia de este juego de textos que se desplazan en el tiempo, que se superponen, se complementan o se anulan entre sí. En el cruce de un espacio reglado y un sujeto deseante que se somete a las leyes (literarias) para transgredirlas mejor, hay un constante desplazamiento que instituye reglas de juego para superar una *entropía* que siempre amenaza con instalarse en la página que se escribe [...] Entre esa página en blanco, ese vacío que me atrae y el texto que escribo hay la esperanza de la construcción de un objeto imposible y la amenaza de que la empresa naufrague en lo irrisorio [...] (LITERAL 1, ed. Facsimilar, p. 11-12, 2011).

Assim, pensamos que a literatura pode desestabilizar quaisquer referências diretas de significação fechada a partir de pressupostos adjudicados *a priori*, e hierarquicamente, como modelos privilegiados de interpretação, colocando em cena a tensão entre princípios tais como *origem*, *nome próprio* ou *identidade* quando confrontados com a instância da escritura e a natureza textual e figurativa de toda percepção.

Como bom leitor borgeano, pode-se dizer que o narrador em Levrero embaralha, desloca e problematiza a questão da *origem* e do *original* ao *jogar*, através da digressão, do desvio e da irreverência, com os signos e o discurso provenientes de uma cultura hegemônica (realismo, cultura de massas, novela), subvertendo o arquivo e contaminando as categorias tradicionais importadas da metrópole. Como colocava Silviano Santiago no, já clássico, ensaio “O entre lugar do discurso latino americano”,

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois

conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978, p. 18).

Dupla inscrição, portanto, do escritor, pois, mediante um gesto ambivalente de “assimilação e agressividade”, de “falsa obediência” ao modelo instaurado, entre a fascinação pelo signo estrangeiro e a necessidade de diferir, pela *escritura*, em outro texto que virá a ser a sua afirmação e sua negação, configura-se a sua condição híbrida, ou bífida, num entre-lugar, onde a co-existência paradoxal e não hierárquica dos contrários lhe permitiria “criar pela destruição”.

Esboçado este desvio a respeito dos usos das categorias de *raro* ou excêntrico neste trabalho, podemos dizer que o escritor nunca deixou de explorar esse aspecto *imaginativo* na sua narrativa, no entanto, em meados dos anos 80 e começo dos 90, sua relação com a escrita parece ter mudado de forma brusca. Talvez, a partir de alguns acontecimentos na vida do escritor (uma operação de vesícula, uma mudança de quatro anos a Buenos Aires, rompimentos afetivos e problemas econômicos e de saúde), aqueles labirintos asfixiantes de clima sinistro e as profundas maquinações surrealistas e oníricas, junto à torrente de imagens e a perversão dos espaços e dos personagens, que predominaram anteriormente como rasgos de um expandido *fantástico* literário, parecem ter desaparecido nos textos. O *alter ego* das novelas e contos anteriores desaparece, dando lugar a um narrador *autobiográfico* que situa sua escrita na cotidianidade de um presente, com um diário íntimo como recurso retórico e discursivo a partir do qual abordar sua tarefa.

Talvez o fundamental volume de contos *El portero y el otro* (1992) seja o “livro-dobradiça” em que se pode perceber a brusca mudança formal e temática na produção do autor. Nesse sentido, se referindo aos três volumes de contos reunidos pelo próprio Levrero – os outros dois são *La máquina de Pensar en Gladys* (1970) e *Espacios Libres* (1987) –, Elvio Gandolfo (1992) afirma que neles se misturam textos de épocas e facetas criativas distintas, tornando-os um crisol onde melhor se refletiria o “mundo” do escritor:

¿Por qué los tres libros de cuentos elegidos por Levrero son los que mejor representan su mundo? En primer lugar, porque el mundo de Levrero es multifacético, complejo, a nivel temático y formal, incluso rítmico. Fusiona texturas literarias o culturales tan dispares como el folletín, la literatura fantástica, la historieta, el informe científico “de campo”, la meditación filosófica, el arrebatado visionario, el acertijo de lógica simbólica. Esos libros reflejan tal complejidad. Tienen cuentos muy largos y muy cortos. Hablan de amores intensos y obsesiones hiperminimalistas de la vida cotidiana. Son barroicamente fantásticos o autorreferentes hasta la exasperación. Pretenden comunicar verdades definitivas y de inmediato se ríen de sí mismo. Todo en el espacio de un solo libro (GANDOLFO, 1992, p. 8).

Em relação à virada “diarística” ou “confessional” do escritor, assim como as mudanças perante a obra literária vista como o produto fechado de uma intenção do autor, cabe comentar o texto “Sistema” presente no volume de contos *El portero y el otro* (1992). Neste texto – datado em 1968/1980/1984 – o narrador-personagem (depois de tentar a montagem de diversas sequências de imagens que se apresentam de forma enigmática como uma série de caixas chinesas, e depois de quatro longos parágrafos num clima “oscuro y peligroso” que poderia corresponder com o melhor do “viejo Levrero”) interrompe ou intervém no relato com um questionamento metaliterário que abre o caminho para um outro modo de escritura experimental na sua obra que poderíamos aproximar, pela mesma data, com a produção do argentino César Aira.

Nesse sentido, cabe citar a “intención rupturista” mencionada por Levrero na escrita de César Aira em um artigo de 1992. Ao se referir a *Una novela china* (1987) Levrero diz que “mediante um vaciamento de sentido” e através de uma prosa “fluida, pulida, al servicio de historias que no conducen a ninguna parte” (VARLOTTA, 1992, p. 9), o “autor trata de acercarse um poco más al lector, como si algo comenzara a descongelarse” (Ibid.). Essa referência última ao leitor aparece como um dos recursos antes utilizados pontualmente pelo escritor uruguaio, mas que a partir de meados dos anos 80, junto ao registro do diário, foram se tornando alguns dos modos escolhidos para desestabilizar os estatutos do literário e refletir sobre a prática da escrita, construindo ou assentando, por sua vez, e pela via da escrita *autobiográfica*, uma

figuração ou um mito de *autor* que repercutirá na recepção posterior de leitores e escritores. Voltando à leitura, termina o narrador do texto-montagem “Sistema”:

Descubro que no tengo ganas de seguir desarrollando esta narración, aunque existen infinidad de variantes posibles, algunas muy atractivas; en verdad podría continuarse indefinidamente. Pero en este no tener ganas hay algo más que una abulia; hay tal vez, algo de temor (esto, que estoy escribiendo – por ejemplo –, puede ser una caja más; puede haber una caja más grande que lo contenga y lo delate como ficticio, y puedo yo mismo estar encerrado en esa caja, en esa ficción; entonces, ¿qué soy?, ¿qué es el lector? Etcétera) (LEVRERO, 1992, p. 115).

A manifesta desconfiança e “temor” pela máquina ficcional como “sistema” autotélico capaz de ordenar uma “vieja idea obsesiva” ao longo do tempo, junto com a referência explícita ao momento da escrita, assim como o estranhamento final sobre o lugar do narrador e do leitor num relato estruturado como uma ilusória armadilha de séries enigmáticas, falam-nos alguma coisa sobre uma postura diferente perante a atividade literária, que poderíamos aproximar daquele “derretimento” dos marcos narrativos e genéricos mencionado por Levrero ao se referir a Aira, mas também de uma impugnação à obra de arte moderna e autônoma por uma concepção da experiência particular da literatura e da obra como processo inacabado, na qual o afeto “póstumo” provocado no leitor espectador torna-se mais crucial do que o efeito alcançado por um conjunto fechado de signos pensado como uma unidade de intenção e sentido.

Tratar-se-ia, então, nessas literaturas posteriores aos anos 70, em uma América Latina arrasada pelo horror indizível da ditadura, de formas ou modos sintomáticos de produzir experiência a partir de uma concepção da linguagem, e do romance, já não entendidos como instrumentos para uma representação capaz de estruturar uma “realidade” para um indivíduo, mas como o próprio entre-lugar, ou cena, onde emerge a subjetividade entendida como a intensificação, narcisista, *biotanatográfica* do sujeito com o corpo da escrita e sua materialidade, marcados na sua falta mais irreduzível, na sua insuficiência como buracos no discurso, ponto de fuga, ferida impossível de ser fechada por onde escapa a literatura e a vida. Reflete Silviano Santiago em torno da

prosa literária no Brasil da pós-ditadura, ressaltando a explicitação dos elementos memorialísticos ou *autobiográficos*, sobre o caráter de depoimento e a importância dada à experiência do corpo-vivo por detrás da escrita, como formas de questionar ou problematizar as fronteiras do romance tradicional como gênero puramente fictício ou imitativo de uma “realidade” histórica dada *a priori* e independente das instâncias da sua interpretação pela linguagem:

A experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política. Não há dúvida de que, no palco da vida ou da folha de papel, o corpo do autor continua e está exposto narcisisticamente, mas as questões que levanta não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo, [...] A narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela (SANTIAGO, 2002, p. 36-37).

Voltando à torção *autobiográfica* em Levrero, essa inflexão da literatura sobre a vida, sobre o banal ou o trivial no limiar íntimo/público levado por um tom confessional e hiper-realista, parece marcado por uma sobredeterminação do sujeito-*autor* como aspecto detonante para a invenção de um personagem. A *mise-en-scène* do escritor como *performance*, na qual se coloca em jogo, em risco, a experiência de uma forma de vida paradoxal como possibilidade de sobrevida, advém como potência espectral do nome do *autor* justaposto em camadas em que ressoa a lógica do significante: Mario Levrero. Na vacilação tensa entre os supostos opostos vida e obra, realidade e ficção, vida e morte, arcaico e futuro, sagrado e profano, interior e exterior, a literatura *autobiográfica* se coloca como regime paradoxal do discurso e como modo de potencializar a leitura.

Nesse sentido, e imediatamente depois de “Sistema”, no citado volume de contos, aparecem dois textos: “Apuntes bonaerenses” – datado em 1986/1988 – e “Diario de un canalla” – datado em 1986/1987/1991 –, apresentando uma aproximação distinta à dinâmica criativa dos textos de toda a sua produção anterior. Descritos como “crônicas de hechos reales” pelo escritor em um apartado paratextual do volume, nestes relatos o olhar do narrador se desloca ao detalhe minucioso do entorno cotidiano e “vivencial” do “fora do texto”, da

Vida como comentário interminável da própria tarefa de escrever. Na tentativa de dar conta de certas “experiências luminosas”, o relato torna-se indagação metaliterária junto com a remissão, quase constante, ao “hipotético leitor” demandado como destinatário ausente que atualizaria o singular do acontecimento da escrita literária tornada (auto)biografia. Como declara o narrador-personagem Levrero no “Prefácio histórico a la Novela Luminosa”, a modo de balance final de toda a empresa (auto)biográfica em torno das “experiencias luminosas”,

Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros y aun tenebrosos.[...] Leer eso sigue siendo para mí removedor y aun terapéutico. Pero los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la literatura, o por lo menos a mi literatura.

Creo, en definitiva, que la única luz que se encontrará en estas páginas será la que les preste el lector (LEVRERO, 2010, p. 19).

Como dito anteriormente, essa fase começaria em meados dos anos 80 durante o “período porteño” do escritor com a publicação do citado relato “Diario de un canalla” (1992), continuando com o romance *El discurso vacío* (1996), escrito na cidade de Colonia, e fechando com a póstuma *Novela luminosa* (2005). No entanto, desde o ponto de vista das datas de escritura, cabe aclarar que os dois primeiros relatos citados constituem uma espécie de continuação da *Novela luminosa*, texto que o autor começara a escrever em meados de 1984, em Montevideú, com a finalidade de deixar testemunho das citadas “experiências luminosas” perante o medo da morte provocado por uma operação cirúrgica a qual o escritor foi submetido neste ano. As “experiências luminosas”, cujas primeiras manifestações podemos perceber pela leitura, coincidem com os inícios da sua produção literária e com a invenção de seu nome de *autor* a partir do pseudônimo criado com seu segundo nome e sobrenome materno: Mario Levrero. Como abordaremos ao longo deste trabalho, essa invenção do nome do *autor* como o *outro* que habita estranhamente na escritura a partir de uma dissociação psíquica do “eu” do escritor, será figurado de diversos modos e com distintos nomes por Levrero (Espírito, *daimon*, “diablillo”, “aquello”) na tentativa de dar

coerência e fundamento ao processo criativo e ao trabalho do escritor. Subsistindo, de modo geral, como uma “inquietação metafísica”, esse aspecto “paranormal” ou “sobrenatural”, associado à literatura, perpassa a sua obra e a aproxima, claramente na sua fase (auto)biográfica, de questões da ordem do “transcendente” ou do “espiritual” oriundas do âmbito da mística, do religioso ou do sagrado, atravessado pela prática psicanalítica e a interpretação onírica como busca de uma “verdade biográfica” ou sentido teleológico para a existência do artista. Assim, acreditamos que, pela escritura *autobiográfica*, na coincidência (im)possível entre vida e obra, realidade e ficção, uma “mitologia autoral” pode-se configurar como dispositivo articulador ou estratégia de escritura/leitura capaz de potencializar e multiplicar os alcances epistemológicos da literatura, expandindo ou contaminando as fronteiras “autônomas” entre as distintas esferas discursivas que conformaram a sociedade e a cultura modernas.

Desse modo, o escopo de nosso trabalho estaria em seguir as pegadas, pela leitura, da demarcação ficcional de um lugar privilegiado ou sagrado para a literatura em Levrero, disseminado ao longo da sua vida/obra na forma de uma mitografia pessoal ligada à “fenomenologia parapsicológica” e ao valor de “verdade” adjudicado à escritura *autobiográfica* como introspecção no Inconsciente, mas que também, ou por isso mesmo, não isentada de fortes traços *hagiográficos* ou figurações do imaginário bíblico ou cristão que, por outro lado, levantam uma série de questionamentos ao se pensar nos modos de representação da subjetividade em uma literatura moderna ou nacional.

Por outro lado, ainda que os três textos mencionados constituam o cerne da nossa leitura neste trabalho, outros textos podem ser agregados nesse *corpus* por responder ao mesmo regime de escrita: os romances *El alma de Gardel* (1996), *Burdeos 1973* (2013) e o conjunto de crônicas jornalísticas escritas para o suplemento cultural *Posdata*, durante os anos 90, e reunidas sob o título *Irrupciones*, publicado em uma coleção dirigida pelo próprio Levrero em 2001.¹³

¹³ Sobre esta empresa editorial independente de Levrero e sua importância para uma “jovem” narrativa dos anos 90, como Pablo Casacuberta, Ines Bortagaray e Fernanda Trías (próxima ou vinculada à sua figura e suas oficinas de criação literária) diz, sugestivamente, Montoya Juarez (2013, p. 58) que o “papel de Levrero como articulador, promotor y editor, buscado o no, debería revistarse al estudiar el campo literario uruguayo del nuevo siglo”, pois “Levrero pareció intuir la necesidad de dar una respuesta a la situación del campo literario de entre siglos, en un impasse decisivo, marcado por la crisis económica y la

retirada de la atención a la literatura nacional por parte de las grandes editoriales” [españolas, Planeta e Alfaguara].

3 (AUTO)BIOGRAFIA, CONHECIMENTO, SELF E DES-FIGURAÇÃO

Se, como dissemos anteriormente, admitimos a predominância de um caráter *autobiográfico* na narrativa escrita por Levrero a partir de meados dos 80, marcado pelo íntimo do diário como laboratório ou oficina de escritura, cabe a este capítulo delinear um panorama das perspectivas teóricas que abordam os problemas suscitados por este tipo de *escritas de si* no contexto contemporâneo atravessado pela lógica midiática e audiovisual, e suas diferenças ou nuances a respeito da autobiografia, memória ou confissão clássicas ou modernas.

Segundo Weintraub (1991), seria na Europa, após o Renascimento, com o advento da Reforma, dos processos de colonização e contato com outras culturas como a chinesa, hindu e americana, junto com a ascensão do individualismo burguês, que viriam a se apresentar as condições para uma mudança no “sentido histórico” da autobiografia como tomada de consciência e construção retrospectiva de uma individualidade, da afirmação da singularidade e da variedade, se afastando gradativamente da lógica do modelo e do mito divino a ser seguido como norma, marcando a entrada em cena do *eu* moderno.

Propondo, a partir de um artigo de James Olney (1991), as instâncias da *bios*, do *autos* e da *grafé* como elementos conceituais para abordar historicamente a evolução do estudo da (auto)biografia, Loureiro (1991) divide, ou ordena, sem negar as misturas, as perspectivas epistemológicas preponderantes na teoria da (auto)biografia. Para o estudioso, as diversas teorias e estratégias de leitura do *autobiográfico* teriam um rasgo em comum: o apoio em alguma ciência (história, antropologia, psicologia, direito, teorias da linguagem) como justificação de uma capacidade cognitiva inerente a esse tipo de escrita. Assim, Loureiro destaca a figura de William Dilthey (1833-1911) como um dos primeiros a vindicar no campo do conhecimento o terreno da experiência própria, elevando a (auto)biografia como campo de estudos e modo de estruturar um sentido para a vida de cada indivíduo, podendo-se interpretar, a partir daí, a realidade histórica e cultural da sociedade em uma determinada época. Assim, Loureiro afirma sobre os estudos em torno do *autobiográfico* que,

Desde Dilthey y hasta aproximadamente los años cincuenta, el énfasis recae en el *bios*, al entenderse la autobiografía como la reconstrucción de una

vida, no solo en el sentido de suma de datos, sino, sobre todo [...] como forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vive el autobiografado. (LOUREIRO, 1991, p. 3).

Assinala GUSDORF (1991) sobre esse tipo de (auto)biografias do homem público ou da personagem histórica:

Esta autobiografía, consagrada exclusivamente a la defensa e ilustración de un hombre, de una carrera, de una política o de una estrategia, es una autobiografía sin problemas: se limita casi exclusivamente al sector público de la existencia. Aporta un testimonio interesante e interesado [...] Lo que importa aquí son los hechos oficiales, y las intenciones se juzgan de acuerdo con las realizaciones [...] en el caso de los hombres públicos lo que predomina es ese aspecto exterior: ellos cuentan su vida según la óptica de su tiempo [...] (GUSDORF, 1991, p. 13).

Mas, a preponderância historiográfica dos estudos do *autobiográfico* como possibilidade de conhecimento de uma época a partir da compreensão, dos modos de organização e ordenamento da experiência para a consciência de um indivíduo em determinado momento histórico, deixaria de lado a condição metafórica e figurativa da linguagem, sem reparar nos problemas que essa instância da representação coloca para a interpretação de uma individualidade ou personalidade.

Desse modo, o problema da autenticidade e da sinceridade das fontes como garantia de um conhecimento objetivo e histórico, trasladaria o seu problema epistemológico para o terreno da linguagem e da constituição do sujeito, do *eu* como constructo retórico e suas possibilidades cognoscitivas enquanto expressão de uma interioridade, palco da memória ou “protagonista” de uma experiência com a escritura. Conforme coloca Loureiro sobre esta etapa do *autos* nos estudos do *autobiográfico*,

En esta etapa el análisis no se centrará ya en la relación entre texto e historia sino en la conexión entre texto y sujeto, y el problema central

consistirá en ver de qué manera un texto representa a un sujeto, o, llevado al extremo, si esa representación resulta posible en absoluto (LOUREIRO, 1991, p. 3).

O artigo pioneiro de George Gusdorf, “Condições e limites da autobiografia” (1991), critica o modelo historicista de abordar a narrativa *autobiográfica* como possibilidade de recreação objetiva de um passado, e desloca a discussão em torno da construção de um *eu* no momento presente da escritura. A partir dos postulados de uma antropologia filosófica, Gusdorf vê no *autobiográfico* a possibilidade de autoconhecimento e de transformação do homem a partir do exame de consciência. Próximo da psicologia evolutiva e dos arquétipos junguianos, tanto como da crítica bergsoniana do tempo, para Gusdorf, o investimento nos processos da memória, do esquecimento ou da invenção na escritura *autobiográfica* a tornam uma experiência temporal, na qual o presente nunca deixa de voltar senão como imagem inacabada do passado, desenho de uma busca interior pela verdade, de um *eu* que se autoconstrói no momento da escritura. Escavação e passagem dramática de um dentro a um fora, do público ao privado, a autobiografia coloca os problemas entre sujeito e objeto no território fronteiro da percepção, da experiência no momento da sua “duplicação” pela linguagem. Para Gusdorf, a recapitulação da experiência do passado no ato performativo da *escrita de si* configuraria uma confissão sincera da consciência, permitiria uma segunda experiência de autocriação do “próprio destino”. Desse modo, a busca da verdade pessoal é a aposta possível (via *ascesis*, purgação, limpeza moral) por uma autorreflexão na linguagem, uma confissão ou uma reconciliação que o indivíduo faz em determinado momento da sua vida ao querer atribuir uma ordem simbólica ao seu passado como ato de redenção e construção de um destino pessoal, ao mesmo tempo em que enxerga, nessa autocriação de uma vida como obra, um valor artístico.

Assim, criticando a objetividade positivista da visão historicista, o filósofo parece estar mais inclinado aos relatos das memórias e recordações fragmentárias, às anotações lacunares de um diário íntimo e aos recursos do autorretrato na pintura do que à pretendida continuidade de uma identidade ao longo do tempo de uma vida, como proposta pela autobiografia clássica ou tradicional:

Ciertos cuadros de interior, holandeses o flamencos, muestran en una pared un pequeño

espejo en el que el cuadro se repite una segunda vez; la imagen en el espejo no se limita a doblar la escena, sino que añade una dimensión nueva, una perspectiva en fuga. De manera similar, la autobiografía no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta (GUSDORF, 1991, p. 15).

Desse modo, Gusdorf destaca o caráter ético e moral da confissão *autobiográfica* como o “postulado de uma razão prática” ou uma “opção a nível de essências” (1991, p. 16) para o autobiografado, mas, ao mesmo tempo, a coloca na base ou no começo de toda empresa artística ao ressaltar o valor estético, romanesco ou de estilo capaz de ser encontrado em tais “obras”. Assim, pensando nas memórias ou diários de poetas como Goethe ou Novalis, nos ensaios de Montaigne ou na *Recherche* de Proust, o filósofo diz:

El estilo debe entenderse aquí no solamente como una regla de escritura sino como una línea de vida. La verdad de la vida no es distinta, específicamente, de la verdad de la obra: el gran artista, el gran escritor, vive, de alguna manera, para su autobiografía (GUSDORF, 1991, p. 17).

Apesar dos inegáveis aportes dos estudos de Gusdorf para a teoria da autobiografia, sendo um dos seus fundadores, não podemos subscrever todas as suas concepções e perspectivas em nosso trabalho de leitura. Para Gusdorf (mesmo aceitando as nuances ou intervenções do aspecto ficcional entre vida e obra através do modelo performativo, ou a confluência de tempos dispares na escritura), as categorias de *verdade*, *consciência* e *essência* como fruto de uma vontade individual e racional capaz de ordenar um sentido para si mesma na luta com o caos e a contingência da vida, permanecem como elementos transcendentais à sua manifestação na linguagem. Nesse sentido, apesar de aceitar a categoria do acaso e dos mecanismos da memória e do esquecimento como constituintes da “experiência” tanto da arte como da escritura *autobiográfica*, o filósofo coloca a finalidade de toda a empresa na busca de uma verdade “antropológica”, de um *eu* transcendental, de uma intimidade inefável como última verdade ou essência do humano, que

deveria prevalecer acima de qualquer valor ou transvalor literário que possa se encontrar em qualquer texto *autobiográfico*.

A predominância de uma justificação da capacidade cognoscitiva para a autobiografia traslada seu centro a uma *consciência de si*, tomada como signo transcendental, além do próprio movimento suplementar da linguagem, ordenando e organizando, assim, um sentido pleno em torno da metafísica da presença substancial de um *eu*, tornando a interpretação do texto um ato de fechamento em uma significação última e derradeira.

[...] la función literaria en cuanto tal, si de verdad queremos comprender la *esencia* de la autobiografía, resulta todavía secundaria en relación a la significación antropológica. Toda obra de arte es proyección del dominio *interior* sobre el espacio *exterior*, donde, al encarnarse, toma *consciencia de sí*. De ahí la necesidad de un segundo tipo de crítica, que, en lugar de verificar la corrección material de la narración o de mostrar su valor artístico, se esfuerce en entresacar la *significación* íntima y personal, considerándola como el símbolo, [...] o la parábola, de una conciencia en busca de su verdad personal, propia (GUSDORF, 1991, p. 16, grifos nossos).

Percebe-se aqui certa orientação de uma psicologia profundamente junguiana e um tratamento do signo desde uma perspectiva da linguística saussuriana, entendendo a unidade imediata entre o som fônico ou significante fônico e a coisa em si, por meio de uma “ilusão de referencialidade” como identidade ideal ou natural entre significado e referente, que apaga a metonímia do significante na escritura, a sua inscrição gráfica, como relação artificial a ser evitada, na busca do *logos* e do nome, enquanto origem da verdade. Em direção análoga, mas no campo do direito, vão também as afirmações ou especulações de Phillipe Lejeune (1991) ao propor o *pacto autobiográfico*¹⁴ como garantia da identidade entre autor-narrador-personagem, em que a assinatura do escritor como sujeito de direito selaria um contrato de autenticidade com o leitor. O fato de se encontrar o nome próprio do escritor na capa de uma “Autobiografia” asseguraria, para Lejeune, a identidade do escritor com o portador do nome empírico

¹⁴ Ver LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

e real, cabendo ao leitor a verificação da “*autenticidade* da assinatura e a consistência do comportamento do signatário, o ponto até o qual respeita ou deixa de respeitar o acordo contratual que assinou” (DE MAN, 2012, p. 5).

Neste ponto, onde o *autos* do *autobiográfico* parecia encontrar um respaldo no *telos* concebido como verdade interior, consciência transcendental, *eu* profundo ou pacto social do *autor* como sujeito de direito, onde a não ficcionalidade fica assegurada pelo caráter transparente e pragmático da linguagem como *mimesis* ou figuração neutra da realidade objetiva, cabe colocar os questionamentos de Paul De Man (2012) ao modelo referencial e epistemológico do *autobiográfico*. Nesse sentido, perante os postulados de um *eu* unificado pela instância anterior de uma autoconsciência presente na “fala viva”, no exame de consciência como garantia de uma presença plena do sujeito a si, onde a escrita seria mera ferramenta da corroboração secundária de uma verdade transcendental, apareceria, seguindo ainda a reflexão de Loureiro, a etapa da *graphé*, a crítica desse modelo analógico de correspondência ideal entre signo e referente.

Em “Autobiografia como Des-figuração” (2012) Paul De Man aponta à *indecidibilidade* de distinção entre ficção e autobiografia, na medida em que um mesmo “momento especular” e tropológico atravessa qualquer instância de conhecimento ou entendimento entre os sujeitos, incluída a escrita-leitura. Para o crítico o *autobiográfico* não seria um gênero literário ou uma prática do relato documental senão uma estrutura especular de leitura, um *momento* inerente a todo ato de conhecimento, onde o sujeito depara-se consigo mesmo como efeito retórico do discurso. O inevitável passo pela linguagem, instância gregária onde o autobiógrafo se lança na busca de uma verdade pessoal, se constitui como barreira paradoxal ou limiar intransponível para o alcance de uma verdade última ou conhecimento total do sujeito, tornado assim um tropo de linguagem impossível de ser superado, pois ele mesmo é “a manifestação no nível do referente, de uma estrutura lingüística” (De Man, 2012, p. 4). Ao denunciar o impasse lingüístico e mimético do diferimento do referente, o *autos* do autor resta como objeto instável de significação na cadeia dos enunciados. De Man aponta para o *double-bind*, realidade-ficção, vida-morte, que costura o movimento paradoxal da borda autográfica:

[...] uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao

contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (DE MAN, 2012, p. 3-4).

E um pouco mais adiante:

O estudo da autobiografia torna-se presa deste duplo movimento, a necessidade de escapar da topologia do sujeito e a inevitável reinscrição dessa necessidade em um modelo especular de cognição (Ibid.).

Para De Man, portanto, o momento topológico ou estrutura especular de leitura entre os sujeitos estaria presente em todos os processos cognitivos, inclusive o do *self*, do si mesmo. Deste modo, ao propor a ilusão referencial do nome próprio, a sua figuração na linguagem como sistema textual de substituições topológicas, o *autobiográfico*, ao mesmo tempo em que parece restaurar uma identidade ou uma presença plena, deixa entrever a impossibilidade de totalização ou clausura de qualquer instância transcendental (*self*, consciência, razão, verdade) ou de conhecimento, ou, como diz De Man,

[...] a restauração da mortalidade pela autobiografia (a prosopopeia da voz e do nome) despoja e desfigura na exata medida em que restaura. A autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa (DE MAN, 2012, p. 10).

Portanto, para De Man, a figura retórica que predomina na (auto)biografia seria a da *prosopopeia* ou “a ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, falecida ou sem voz, a qual confere a possibilidade de que esta entidade possa replicar e lhe confere o poder da palavra” (Ibid, p. 8). Na medida em que o investimento *autobiográfico* trata de pôr e depor faces, de dar rosto e nome àquilo que não o tem previamente, aos mortos ou aos ausentes, surge a questão da *imago*, a máscara do morto e o vazio atrás da máscara, o hiato retórico e epistemológico que constitui o sujeito e a subjetividade como ferida impossível de saturar ou suturar pela linguagem, a disseminação do sentido e a irrupção do *outro* irredutível no nome. Ali, onde se esperava

encontrá-lo puro, o próprio fracasso da nomeação e a insistência no impasse de um movimento infinito de remissões acabam por configurar o não ter lugar de origem para o nome próprio senão como traço, ruína ou fragmento desde onde invocar o retorno do morto, o fantasma ou espectro que reafirma no seu desaparecimento a irredutibilidade do segredo intransponível do acontecimento como reserva, potência ou resistência na literatura.

4 ESCRITURAS DO EU, PERFORMANCE E “(PÓS)AUTONOMIA” LITERÁRIA

A fusão e a proliferação dos horizontes de leitura abertos pelo chamado *espaço autobiográfico* na teoria literária e demais campos do conhecimento não constituem um problema novo. Pela sua natureza “híbrida” encavalgada entre uma voz “testemunhal” que interpreta a si mesma e pelo mesmo movimento designa o mundo “real” a sua volta através do jogo suplementar da linguagem, o *autobiográfico* na escritura coloca em ressonância (como uma membrana, ou tímpano no interstício da linguagem) uma discussão com o campo das ciências humanas (história, filosofia, psicologia, etnografia) e demais áreas do conhecimento humano, incluída a literatura moderna. Segundo Loureiro, em “Problemas teóricos de la autobiografía”,

Al pretender articular mundo, yo y texto, la autobiografía no puede ignorar el acoso creciente a que están siendo sometidos conceptos como historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencialidad, expresividad. Debemos añadir además las complicaciones implícitas al medio del que se sirve el autobiógrafo para relatar su vida – es decir, el lenguaje – pues no podemos ignorar [...] que el lenguaje no puede reducirse a mero instrumento en manos del escritor sino que su carácter de mediador entre sujeto y texto y entre éste y lector nos obliga a plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye como tal (LOUREIRO, 1991, p. 3).

O caráter “fronteiriço” do autobiográfico coloca em questão diversos tópicos dialéticos ou dicotômicos que atravessam as distintas formas de conhecimento ou da *episteme* moderna, como a contraposição sujeito/objeto, *self* e identidade, privado/público, factual/ficcional. Diana Klínger (2012) fala de um progressivo giro etnográfico nas ciências humanas, entendido como a “transfonteirização” do conhecimento a partir da problemática da cultura. A expansão dos estudos culturais, as críticas de gênero, ou os estudos pós-coloniais no campo intelectual contemporâneo parecem apontar o valor dado ao *autobiográfico* como paradigma teórico para analisar as diversas questões éticas e políticas que rondam a contemporaneidade. Por outro

lado, esse giro subjetivo na cultura pós-moderna exalta a sobreexposição midiática das esferas da intimidade que, junto com o apelo ao “vivencial”, operam um regime de visibilidade paradoxal onde o privado torna-se material para um *eu* espetacularizado, enfatizando os aspectos íntimos ou *autobiográficos*, ao mesmo tempo em que explora uma “lógica das celebridades”¹⁵ na constituição de novas subjetividades (KLINGER, 2012). Nesse sentido, Paula Sibila (2008) nos fala de um “show do eu”, no qual, através da parafernália audiovisual e publicitária dos *mass media* e da Internet, novos modos de subjetivação pautariam a relação entre os indivíduos e a sociedade (entenda-se mercado), problematizando, ainda mais, a concepção da realidade como evidência última do referente, da coisa ou do objeto:

Ese real que hoy está en pleno auge ya no es más autoevidente: su consistencia se ha vuelto problemática y se pone en cuestión permanente. Junto con esa volatilización de lo real, la ficción también termina perdiendo su antigua preeminencia. Ahora, dando otra inesperada vuelta a esa tuerca, la realidad empieza a imponer sus propias exigencias: para ser percibida como plenamente real, deberá intensificarse y ficcionalizarse con recursos mediáticos. Entre las diversas manifestaciones que solicitan ese tratamiento, se destaca la vida real del autor-artista. O bien ese *yo* que habla, que se narra y se muestra en todas sus partes (SIBILA, 2008, p. 225).

Pensando a literatura e as demais artes contemporâneas como imersas na transição de um novo e complexo imaginário, perpassado por um paradigma “pós-social” das formas institucionais e ideológicas que orientavam os quadros relacionais entre os indivíduos e seus grupos, assim como pelas novas práticas comunicativas permeadas pelo uso das novas tecnologias e da Internet, Reinaldo Ladagga (2010) propõe um panorama das artes do presente a partir de uma “ecologia social e

¹⁵ Sobre esse avanço da cultura midiática no fim do século XX e a tendência (auto)biográfica na literatura contemporânea, diz Klinger (2012, p. 18): “Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, [...] que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesialístico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico.”

cultural” substancialmente distinta daquela que dominou as artes desde meados do século XIX até nossos dias. Segundo Ladagga (2010), alguns artistas contemporâneos agem desde, ou perante, esse universo modificado de relações mediante diversas estratégias de representação em *ato*, *performances*, *work in progress* ou dispositivos de “auto-exposição” – entre outros – que lhes permitem a execução de seus programas de criação, percorrendo as margens ou as vias de um sistema aberto e instável de significação, marcado pela fragilidade e a instantaneidade. Como escreve o crítico argentino em *Espectáculos de realidad* (2010), em que se debruça sobre a produção de alguns escritores latino-americanos como César Aira, Mario Bellatin ou João Gilberto Noll, entre outros,

Una parte importante de lo más ambicioso e inventivo del arte de los últimos años se debe a artistas cuyo objetivo es construir dispositivos donde el placer o la verdad emerjan de operaciones de producción y observación que, aun cuando se ejecuten en los formatos y los medios habituales, tiendan a aproximarse al polo de la visita al estudio: [...] Un artista se expone, pero no pretende que lo que exhibe sea su definitiva desnudez. Sabe que todos sospechamos que eso no es posible. Tampoco se expone en un trance cualquiera de su vida: un artista se expone en el curso de realizar una operación sobre sí mismo (LADAGGA, 2010, p. 11-12).

Para Julio Premat (2006), a categoria do *autor* constitui um “espaço conceitual” privilegiado para analisar os modos como uma sociedade historicamente determinada pensa a individualidade ou uma concepção coletiva do sujeito. Servindo-se do sintagma cunhado por Bourdieu,¹⁶ o crítico argentino fala de uma progressiva “ilusão biográfica” por trás de toda a literatura moderna. Assim, haveria uma “dramatização de la individualidad” inerente à ficção moderna, na qual o escritor teria se tornado, cada vez mais, um personagem de si mesmo, um “personaje autor”. As marcas enunciativas historicamente

¹⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

“determináveis” ou bio-gráficas, a importância atribuída à “vivência” pessoal e intransferível bem como todos os aspectos da “subjetivação” no relato constituiriam elementos predominantes para a recepção e, ao mesmo tempo, agiriam como o *modus operandi* na construção de uma “ficção de autor”, como afirmação paradoxal de uma “identidade fantasmática”. Ainda que construído por uma dialética negativa da representação e a partir de um imaginário de escritor ordenado simbolicamente pela narrativa, para Premat, o “correlato biográfico” nos textos seria capaz de fabricar as suas “figuras de autor” ou “mitologias autorais” que operariam dialeticamente junto à recepção da obra. Como coloca o crítico em *Heroes sin atributos* (2006),

La historia literaria está repleta de ejemplos de escritores que, desde el manuscrito y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena ficticia del acto de creación hasta los debates estéticos subyacentes en sus textos, desde las imágenes fotográficas o discursivas que promueven sobre sí mismos hasta los modos en que reaccionan adaptándose a los efectos de sus propios textos, de escritores que, entonces, producen una figura de sí en tanto que autores. Figura de sí que es perfectamente ambivalente y condicionada en dos sentidos: condicionada desde fuera, por el campo literario en que se incluye, condicionada desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de la escritura (PREMAT, 2006, p. 26).

Desse modo, para Premat, a categoria *autor* funcionaria como projeção ideal de um *outro* para o escritor, e para o leitor, como instância virtual na descontinuidade entre sujeito e linguagem. Como ficção fantasmática do escritor e do leitor, o *autor* delimita e desborda os sentidos para uma narrativa do *eu*, perfilando uma série de eleições e decisões a respeito do fazer literário, ao mesmo tempo em que também trata da “construção social” desse *autor*, forjada por parâmetros culturais que determinariam a sua recepção. Assim, para o crítico argentino,

Los escritores actuales, los que escriben después de la “muerte del autor” de los setenta, después de la pérdida de las ilusiones sobre la “verdad” de lo autobiográfico, con la conciencia de la ineluctable combinación de realidad, representaciones e

identidades fantasmáticas que es toda vida humana, estos escritores recurrirían entonces a una ilusión biográfica y a los espejismos de la autoficción como estrategia de supervivencia o de resurrección. No soy más que un fantasma, pero el fantasma del que se trata el texto soy yo, parecería afirmar algunos escritores de hoy (PREMAT, 2006, p. 24).

Sem dúvida, a discussão em torno da escritura *autobiográfica* e dos diários de escritor na sua interface com o campo literário remete à crise do *eu* cartesiano, postulada pela crítica de Nietzsche ao sujeito soberano ou pela descoberta do Inconsciente freudiano, e cujos corolários na teoria pós-estruturalista poderiam se encontrar no ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes, ou na conferência “O que é um autor”, de Michel Foucault. Nesta conferência, o filósofo se serve da frase “Que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”, de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, como ponto de partida para sua crítica radical ao valor do indivíduo biográfico ou psicológico como fonte última para a interpretação de um texto ou à validação de uma criação artística. Apresentando a função-*autor* como ponto articulador e “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1998, p. 61), o pensador francês expande e insere os alcances da sua reflexão no terreno do jurídico e do linguístico como formas de superar os problemas em torno da concepção moderna de autoria.

Na literatura contemporânea, apesar da vigência das teorias sobre a “desaparição” do sujeito, assistimos a uma ênfase maior sobre todos os aspectos que inscrevem o “biográfico” e o “vivencial”. Um desdobramento epistêmico e cultural parece colocar em cena certo “retorno” do *autor* e do *sujeito* já não como referentes empíricos ou psicológicos plenos, mas como linhas de tensão, ou funções em uma rede de discursos, na qual o nome de *autor* aparece como um dos paradoxos que abalam o paradigma do *eu* cartesiano no pensamento ocidental. Desse modo, o espaço aberto pelo problema do *autobiográfico* na literatura figura mais uma dobra na crítica e na teoria do modernismo tardio, trazendo à cena a questão do lugar da fala e da enunciação nos textos, somados à função do leitor como produtor. Assim, as condições de produção e de recepção da obra de arte se colocam em um primeiro plano em paradoxais autorrepresentações ou “mitologias autorais”, que implicam uma experiência intersubjetiva da

criação da obra e do *autor* como processos contingentes e inacabados e não como produtos autônomos ou independentes das instâncias que os compõem.

5 HAGIOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS, SANTOS, MÁRTIRES E O “MITO DA BIOGRAFIA”

Em relação à procura de ressonâncias que nos permitam associar certas figurações de *autor* com a potência da literatura como resistência à sistematização, considerando a impossibilidade de ser encaixada ou detida em um modelo formal de conhecimento, ciência ou norma através do desvio, da traição ou da irreverência em tensão com a tradição recebida, aproximamos as figurações do *autor* em Mario Levrero e suas “experiências luminosas” com as reflexões de Flora Süssekind no seu ensaio “Hagiografias. Paulo Leminski” (2008). Nele, a crítica se debruça sobre as íntimas relações entre os elementos *autobiográficos* encontrados na produção de três poetas brasileiros dos anos 70: Ana Cristina César, “Cacaso” e Paulo Leminski. Em uma “indagação sobre o exercício contemporâneo da crítica de cultura no Brasil” (SÜSSEKIND, 2008, p. 29), a crítica reflete sobre as diversas formas *hagiográficas* trabalhadas por esses escritores e os processos de canonização que acompanharam os movimentos da recepção de suas obras, marcadas pela instância da morte, prematura ou não, como fator desencadeante para o desenvolvimento do que aqui denominamos de “mitologia autoral”.

Por um lado, Süssekind aponta a dominância biográfica por parte da crítica que defenderia determinados elementos biográficos do escritor (anedotas, histórias, comportamentos, extravagâncias, manias, vestimenta, etc.) como manifestações de uma vida excepcional que carregaria de sentido, ou de aura, a obra do poeta, além de alavancar o prestígio do seu próprio trabalho como sumos sacerdotes do culto à certa imagem do artista. Conforme a crítica,

Não é perceptível somente uma dominância biográfica na bibliografia referente a esses autores. Há a construção freqüente (mesmo que se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo. São vidas impregnadas de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade [...] Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também. Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiolátrico inicial. O que é no mínimo desconfortável. E pode por vezes

sugerir a reação inversa – a desconfiança de que só pode haver algo errado aí. O que é que permite a eles serem vistos como tão exemplares? (SÜSSEKIND, 2008, p. 30).

Mas, por outro lado, ao se perguntar sobre os motivos que fariam predominar o dado “hagiolátrico” na crítica posterior aos anos 70 até hoje, Sússekind detecta na produção desses poetas certa tendência sacralizante da própria figura em torno da qual começariam a construir seu próprio altar, como “lugar de projetos próprios, de ‘motivos para que’ mais definidos” (SÜSSEKIND, 2008). Assim, mediante a inserção nos poemas de elementos angeológicos, cristológicos ou martirizantes, os artistas configurariam, ao longo da sua produção, certas figurações que poderiam ser aproximadas com as histórias de santos ou hagiografias. Desse modo, se debruçando em torno da “Santíssima Trindade” que esses poetas encarnariam, a crítica aborda em cada um deles (com ênfase maior em Leminski) as relações entre determinados dados biográficos que indicam algum tipo de contato com a esfera religiosa ou a dimensão do sagrado institucional na vida desses poetas: as ligações de Ana Cristina César, na sua infância, com o Instituto Metodista Bennet ou a Comunidade Cristã de Ipanema, a formação beneditina de Paulo Leminski como seminarista na sua juventude, por exemplo, e os modos como esses elementos aparecem nos textos. Nesse sentido, cabe destacar o aspecto impuro, contaminado ou profano dos elementos sagrados como característica predominante de um procedimento de apropriação e uso dos motivos e de um imaginário culturalmente herdados levados ao limiar da transgressão, entendida como borda indeterminável da lei, onde o poema desloca-se como potência do não-dito em tensão e ambivalência com uma narrativa “oficial” da História, entre cultura e barbárie.

Perante a “atrofia de perspectivas” para os poetas e artistas desses anos, a crítica aponta para o caráter de resistência e “politização” da linguagem poética através da apropriação desviante do discurso católico “oficial” em tempos de ditadura. Assim, por exemplo, o ensaio faz referência à subversão e manipulação de algumas figuras angelicais em dois poemas: um de Cacaso, intitulado “Obra aberta”, “Quando eu era criancinha / O anjo bom me protegia / Contra os golpes de ar. / Como conviver agora com / Os golpes? Militar?” (CACASO apud SÜSSEKIND, 2008, p. 35); e outro de Leminski: “casa com cachorro brabo / meu anjo da guarda / abana o rabo” (LEMINSKI apud SÜSSEKIND, 2008, p. 35). Além de assinalar os jogos linguísticos ou

de duplo sentido nos textos, a crítica aventa uma hipótese que poderia lançar alguma luz sobre os possíveis vínculos ou motivos desse imaginário hagiográfico presente na literatura nesse período:

É interessante registrar [...] que, com maior ou menor auto-ironia, via cooptação (“abano o rabo”) ou potencial resistência (“Militar?”), essa angelização aponta nos dois casos, sem maiores disfarces, para os impasses da vida cultural no contexto brasileiro do período dos governos militares. Quase como se não fosse mesmo possível existir intelectualmente naquele momento sem, de algum modo, incorporar modelos hagiográficos, sem uma simpatia explícita pelos mártires e santos, pelas experiências corporais dolorosas, a ponto de se mostrarem por vezes imperiosas as invasões de monstros e anjos nas obras, além de recorrentes as figurações sacras ou martirológicas do artista (SÜSSEKIND, 2008, p. 35).

Antes de continuar com o comentário sobre o ensaio de Sússekind, central em nossa perspectiva teórica de leitura da fase *autobiográfica* de Levrero, gostaríamos de intercalar um pequeno desvio a partir dessa última colocação da crítica sobre a recorrência a modelos *hagiográficos* ou martirizantes na literatura, em tempos de ditadura, fazendo referência a dois relatos escritos por Levrero durante os anos 70, e suas conexões com essas alusões sacro-profanas na sua obra que permitem ampliar a reflexão em torno das relações entre literatura e história. Por outro lado, ainda que não se trate de textos claramente *autobiográficos*, algumas considerações podem ser levantadas pela leitura a fim de os aproximarmos às dinâmicas de uma figuração hagiográfica de *autor* em Levrero, que, como tentaremos demonstrar, aparece de forma contundente na fase final da sua produção literária.

Para tanto, começaremos comentando duas incrustações ou manipulações deste imaginário, especificamente a figura de Cristo, encontradas em dois textos escritos durante o período de ditadura. Referimo-nos ao relato curto “El crucificado”, escrito em 1969 e publicado no volume de contos reunidos *Espacios libres* (1987), e a alguns trechos do paradigmático relato “Alice Springs (El Circo, El Demonio, Las Mujeres y Yo)”, escrito em 1974 e publicado no volume de relatos longos intitulado *Todo el tiempo* (1982).

Talvez, o primeiro a detectar essa linha de força figurativa com relação ao imaginário cristão, ainda que como paradigma em referência ao pai, ao centro, ou a uma figura de autoridade, tenha sido o crítico Jorge Rufinelli, no seu notável ensaio *Mario Levrero, Alice Springs y la verdad de la imaginación* (1995), publicado no mencionado dossiê da Standford University, na revista *Nuevo Texto Crítico*. Entre outros aspectos, o crítico uruguaio resgata a importância da intertextualidade no relato como derivação do trabalho com o material inconsciente e com a leitura psicanalítica. Para Rufinelli, o trânsito intertextual da narrativa de Levrero se mostra nas referências diretas ou oblíquas à própria literatura, assim como a diversos extratos ou segmentos da cultura popular, entre elas o cristianismo. Como dizíamos anteriormente, Rufinelli detecta certo “paradigma Cristo” no relato de Levrero e o relaciona diretamente com a figura do pai, como centro ou autoridade associado dialeticamente a um sentimento de culpa e marginalidade que perpassariam um movimento de busca interior do protagonista-narrador. Assim, o crítico cita uma passagem do relato em que o protagonista é transportado à infância pelo efeito espetacular da máquina fantasmagórica do “Gran Circo Magnético de Oklahoma”:

NADA ES REAL – decía un enorme cartel, y era lo único que había ahora ante mi vista. Al sonido del látigo la escena se trasladó a un terraplén junto a las vías de ferrocarril en el pueblito obrero de mi infancia. Yo estaba en brazos de un aya que olía muy bien, una muchacha joven que me paseaba por encargo de mi madre.

– ¿Dónde está papá? – pregunté; era una pregunta recurrente que nunca tenía una respuesta clara.

– Está trabajando, en el centro.

– ¿Y dónde está el centro?

El centro comenzó a girar; ¿qué es el centro? Buscar el centro, allí está él. Todo hacia el centro. Mariarrosa me sacudió tomándome de los hombros, sacándome de un remolino que me arrastraba.

– NADA ES REAL – gritaba ella. Sentí un dolor terrible en las palmas de las manos y en los pies; me habían clavado en una cruz, en lo alto de un monte, y una corona de espinas se hundía en la carne de mi frente. Sentía que la vida se me iba gota a gota.

–Padre mío – dije –. Por qué me has abandonado.

A los pies de la cruz lloraba una mujer.
 –¡María! – grité.
 Pero la mujer ocultaba su rostro con un velo. El
 látigo resonó otra vez (LEVRERO, 2012, p. 51-
 52).

As alusões *autobiográficas* dos três relatos¹⁷ que compõem o volume *Todo el tiempo* (1982) aparecem de forma indireta a serviço da invenção imagética e da lógica do sonho que governa a narrativa, fazendo o crítico uruguaio postular um afastamento em Levrero do “realismo crítico” que caracterizou a literatura latino-americana até os anos 60 e aproximando-o “un paso más cerca del ‘realismo mágico’ que comenzó en esa época a tomar carta de ciudadanía letrada” (RUFINELLI, 1995, p. 69).

Sem concordarmos totalmente com essa tentativa de clausura da literatura em rótulos genéricos ou ligada a determinada corrente proposta por Rufinelli, cabe resgatar o “paradigma Cristo” levantado pelo crítico como índice de uma figuração recorrente que tentamos delinear neste trabalho. Ademais, também não concordamos com a relação estabelecida por Rufinelli entre a figura de Cristo e a autoridade do pai como centro em torno do qual gira o drama do protagonista. Pensamos que, justamente, o que fica descentrado e ausente nessa passagem é a própria presença do pai, aludida pela exclamação de angústia e afastamento, a *lamma sabachtani* de Cristo. Nesse sentido, a ideia de centro também é posta em questão pela figuração do redemoinho, cujo centro de forças é uma pura tensão sobre o vazio, que captura e lança no seu movimento centrípeto a imagem errante e profana do órfão, do mártir, do *homo sacer*, figurado no próprio narrador-personagem.

Outra alusão à figura de Cristo nos relatos dessa época se encontra no conto “El crucificado”, que, desde o seu título, tenta dar conta de uma caricata figura semi-humana, meio espantalho, de braços constantemente abertos pregados a uma tábua pelas costas, e sua chegada a certo clã falocêntrico, isolado num galpão a partir do qual se insere a voz do narrador. A presença desta singular figura não chega a chamar muita atenção do grupo masculino, mas a punição é deflagrada

¹⁷ Os outros dois são “La cinta de Moebius” e “Todo el tiempo”. Nestes textos são explorados materiais da infância e da iniciação à vida adulta; pais, parentes, viagens e experiências sexuais aparecem como elementos em comum entre os três.

quando o estranho visitante é encontrado violando a próxima jovem que iria ser entregue ao líder do bando, como parte de algum obscuro rito ou costume praticado com as virgens:

Era por todos sabido que el 1º de setiembre Emilia cumpliría los quince, y se aceptaba sin discusión que sería desflorada por Eduardo, como todas ellas [...] El 21 de julio, a la madrugada, me despertó el revuelo infernal, inusual, del galpón. Cuando logré despejarme vi que estaban en la etapa de fabricar los grandes objetos de madera. Habían encontrado a Emilia montada encima del Crucificado, los dos desnudos. Ahora, a ellos los tenían sujetos, por separado con cables de antena de televisión (LEVRERO, 1987, ed. eletrônica).

Os “grandes objetos de madeira” que foram construídos para a ocasião do castigo são duas cruzes – uma delas em forma de “X”, para ela –, onde serão pregados um em frente ao outro, como parte de um espetáculo grotesco de punição e ao mesmo tempo monotonia, horror comum vivido à distância por todos, menos o narrador-personagem que acabará intervindo:

Los pusieron enfrentados, muy próximos entre sí, como a un metro y medio o dos metros. Emilia tenía sangre seca en las piernas y magullones en todo el cuerpo. El cuerpo del Crucificado era una mezcla imposible de marcas viejas y nuevas, cicatrices y cardenales.

Los demás se sentaron sobre el pasto. Comían y escuchaban la radio a transistores. Don Pedro jugaba con sus bolitas. Yo busqué la sombra de un árbol cercano, y miraba el conjunto con mucha pena, y también remordimientos (Ibid.).

Uma cena hipnótica se estabelece entre os olhares dos dois condenados que se possuem impávidos de amor e êxtase em frente ao olhar de um público que, envergonhado ante o milagre da beleza da dor, não consegue deixar de assistir à cópula espectral e beatífica dos corpos que transgridem o rito de punição mortal em um ato de amor e entrega. Nessa cena, alguns elementos do mito cristão ainda são evocados, sempre em forma oblíqua ou profana, destacando o aspecto carnal da

paixão, como reafirmação de um *pathos* ou afeto ligado ao corpo e ao sofrimento da carne, ao sangue, à laceração e à tortura que se inscrevem no relato. Voltando a Süsskind (2008, p. 35), “uma simpatia explícita pelos mártires e santos, pelas experiências corporais dolorosas”, junto com recorrentes “figurações sacras ou martiroológicas” toma conta do relato:

[...] vi que se miraban, el Crucificado y Emilia, como hipnotizados, los ojos de uno en los ojos del otro. Emilia estaba más linda que nunca [...] Los otros se sentían incómodos. De vez en cuando, sin ganas, proferían insultos o les tiraban piedras o alguna porquería, pero ellos parecían no darse cuenta.

Alguien, luego, con un palo, le refregó al Crucificado una esponja con vinagre por la boca. El Crucificado escupió y después dijo, con voz clara y joven que no puedo borrar de mi memoria: La otra vez fue un error, me habían confundido, ahora está bien.

Y ya nadie los sacó de mirarse uno a otro, y parecían hacer el amor con la mirada, que se poseían mutuamente, y nadie se animaba ya a decir o hacer nada [...] Al caer la tarde Emilia había alcanzado el máximo posible de belleza, y sonreía. El Crucificado parecía más nutrido, como si hubiera engordado, y la sangre empezó a manar de sus viejas heridas de los clavos en las manos y de las cicatrices que nunca habíamos notado en los pies; también por debajo del pelo, manaban hilos rojos que le corrían por la frente y las mejillas. El cielo se oscureció de golpe. El Crucificado volvió a hablar.

Padre mío – dijo – por qué me has abandonado
Y después rió.

La escena quedó estática, detenida en el tiempo. Nadie hizo el menor movimiento. Hubo un trueno, y el Crucificado inclinó la cabeza muerto.

Todos parecían muertos, todos habían quedado en las posiciones en que estaban, la mayoría ridículas [...] (Ibid.).

Novamente, aqui, aparece a alusão à cena do abandono e esquecimento do pai, marcando sua falta ou ausência como estruturais para uma abertura ao desvio e à profanação:¹⁸ “Y después rió”. O riso final, antes da morte, inverte a gravidade da sentença e escancara a máscara, ou sua irônica retirada, como potencialização do falso e da loucura que pontuam o relato. Assim, também, a suspensão dos tempos, condensados no momento da morte do Crucificado – momento em que o narrador-personagem intervém para resgatar Emilia –, aparece como a característica de irrupção e justaposição de sentidos promovidos pela montagem e o deslocamento do mito cristão, da apropriação ou outro uso dado à imagem icônica do Cristo como símbolo de um discurso oficial e sua subversão no discurso literário. Finalmente, a voz do Crucificado, através de Emilia, revela ao narrador o mistério e a

¹⁸ Seguimos, neste trabalho, as reflexões de Giorgio Agamben (2007) em torno deste termo e suas relações com a literatura como jogo ou sacrifício da linguagem capaz de subverter e desativar categorias consagradas *a priori* pelo discurso hegemônico e secular do capitalismo entendido como a “religião da modernidade”. Afirma o filósofo italiano: “*Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas de separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular. [...] A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo.[...] Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa a sua inversão. A potência do ato sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito (AGAMBEN, 2007, p. 66-67).

promessa da ressurreição, instando-o a tornar-se, ele também, profeta do estranho milagre de uma visão impossível:

Espero un hijo. Nacerá dentro de tres días.
Noté, en efecto, que su vientre se había abultado
en forma notoria. Me asusté un poco.

¿Busco un médico? – pregunté, y me contestó con
la voz clara, grave y joven del Crucificado.

No tienes más nada que hacer aquí. Ve por el
mundo y cuenta lo que has visto.
Y me dio un beso en la boca (Ibid.).

Serve-nos, por enquanto, a menção e comentário desses dois episódios onde aparece claramente a figura de Cristo nos textos, como exemplos condensados de uma capitalização do discurso ou do imaginário católico que encontra-se espalhada ou diluída no magma intertextual da escritura de Levrero, e, como já mencionamos, aparece sempre de modo profano, ligada por uma exaltação do caráter carnal e corporal, no seu aspecto erótico e sexual. Ao mesmo tempo, como comentado anteriormente, de forma ambivalente ou elíptica, essa figuração sacra ou martirológica dos personagens pode apontar, de modo elusivo, ao contexto histórico do terror indizível instalado pelas torturas e o desaparecimento de civis durante os períodos de ditadura no Rio da Prata. Talvez, se lermos alguns jornais ou revistas da época, não seja difícil encontrar descrições de mortes brutais, castigos corporais ou métodos de tortura que, por momentos, acenariam desde os textos de Levrero desse período.

Sem dúvida, ao pensar esses deslocamentos e manipulações dos elementos sagrados ou oficias como *doxa*, estereótipo ou linguagem cristalizada, entre cujas quebras e fissuras estruturais o discurso literário irrompe como puro artifício, invenção de uma figura ou uma voz impessoal aglutinada em torno de um nome de *autor*, também devemos levar em conta o aspecto sócio-histórico dos regimes de discurso predominantes naquele momento, em uma lógica da censura e do silenciamento de qualquer voz que se afastasse do estabelecido pelo governo militar.

Nesse sentido, seguindo Sússekind, a potência “política” da escrita literária estaria em subverter o tempo de uma narrativa cronológica da história e trazer à cena do pensamento um tempo epifânico, múltiplo ou anacrônico, carregado de sentidos contraditórios,

avesso a toda lógica causal de um *continuum* histórico, por uma constelação espectral de fragmentos, condensada na figuração do poeta como anjo ou Messias.

Chegado neste ponto, caberia perguntar de que modos esse trânsito ambíguo e contraditório da escrita literária em Levrero, pelos diversos segmentos do sagrado cristão ou do divino místico, responde às múltiplas relações que ligam o discurso *autobiográfico* com a vida dos santos e à certa origem teológica das biografias, e como sua implicação com a lei e com a política estariam na base de outra “ilusão biográfica” que sustenta o sistema de saber Ocidental.

Estendendo um pouco mais a reflexão neste sentido, Emanuelle Coccia (2012), no ensaio “O mito da biografia”, propõe, a partir do teorema freudiano sobre a impossibilidade da verdade biográfica, uma radical revisão crítica do espaço (auto)biográfico e suas vinculações com a existência da lei como comentário de uma *vida singular* feita relato. A vida de Cristo, como aparece nos evangelhos, seria o modelo para a manifestação do mandato supremo da Lei de Deus. Conciliando ontologia e jurisprudência, a vida e o corpo de Jesus feito evangelho se tornará *corpus* de uma nova lei pautada por um “pacto biográfico” como fundamento da sua verdade. Coccia, a partir de uma “teoria da biografia” encontrada em Filon e sua obra sobre Moisés, destaca certo “gênero biográfico” na Torá que permitiria examinar “os arquétipos da lei”, na medida em que a lei se encarna na vida dos “homens irretocáveis” e estes servem como exemplo a ser seguido e imitado. Assim, raciocina Coccia, “as leis são comentários [hypomnemata] da vida de homens antigos: se toda norma tem que existir como vida antes de se transformar em letra e mandato, a lei em si mesma tem de ser uma biografia.” (2012, p. 15). No entanto, se para os hebreus ainda permanecia a diferença entre a lei, ou o mandato, e a anedota, ou a vida, com a aparição do evangelho, a boa nova que anuncia a volta do Messias e a sua espera como caminho de verdade e salvação, as consequências dessa ligação entre lei e vida no “mito da biografia” condicionaram o código civil e a cultura ocidentais até o presente. Desse modo, para Coccia,

A civilização européia esteve e continua obcecada há dois mil anos pela biografia e pelo mito da biografia. Nossa cultura – pode se dizer sem nenhum exagero – é a civilização que nasceu de quatro biografias míticas, a civilização que fez da biografia um mito ou, melhor dito, a forma

suprema do mito, o discurso sagrado *par excellence* (COCCIA, 2012, p. 13).

Levando um pouco mais longe as especulações sobre esta identificação entre lei e vida, Fabian Ludueña (2012) interpreta essa economia divina de uma vida ressurreta, a do Messias encarnado, recolhido como série de anedotas ou façanhas em uma biografia, como um constructo teológico, retórico e jurídico que possibilitaria o aparecimento de um novo paradigma metafísico para o governo dos viventes, fundado na verdade do retorno do Rei morto como Espírito encarnado, instalando um trânsito espectral entre os vivos e os mortos como fundamento ou estatuto para a aplicação de uma lei divina na terra, logo tornada código jurídico e matriz do dispositivo biopolítico, ou espectropolítico, modernos:

Um umbral de indiferenciação se estabelece no próprio Messias que é a encarnação da Lei. Sua vida se encontra inteiramente normatizada por uma lei que ele mesmo encarna, e esta lei não tem outro objetivo, daqui em diante, a não ser se implantar na vida biológica dos homens como fez com Jesus-Messias quem – enquanto paradigma – deu testemunho da primeira e autêntica *biografia jurídica* (no sentido literal) que o Ocidente conheceu (LUDUEÑA, 2012, p. 120-121).

Ainda que fujam um pouco do escopo do nosso trabalho, os alcances filosóficos ou políticos da escritura *autobiográfica* podem nos servir também como horizonte de leitura para tentar inscrever as *autofigurações hagiográficas* no texto de Levvero e suas correlações com a busca de certa “verdade biográfica” na construção de uma “mitologia autoral” capaz de incidir de modo direto ou complementar na recepção crítica e estética desses textos.

Nesse sentido, voltando ao “teorema [freudiano] sobre a impossibilidade da verdade biográfica” levantado por Coccia, a partir da resposta dada pelo criador da psicanálise a certo amigo que pretendia se transformar em seu futuro biógrafo, citando Freud, o filósofo italiano afirma:

Quem se faz biógrafo, se obriga à mentira, ao segredo, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua própria incompreensão,

porque não se pode alcançar a verdade biográfica, e mesmo se fosse alcançada, não se poderia utilizá-la. A verdade [biográfica] não é praticável e os homens não a merecem (FREUD apud COCCIA, 2012, p. 8).

A radical contundência do enunciado freudiano, desmontando toda e qualquer possibilidade epistemológica, moral ou política em torno de um conhecimento de si mesmo a partir de um relato biográfico, colocaria em xeque os próprios fundamentos da prática psicanalítica como “terapia da fala”, capaz de ordenar simbolicamente uma verdade inconsciente para o indivíduo (ou a sociedade). Para Coccia (2012), este impasse, ou encruzilhada crítica, da psicanálise em relação à necessidade de uma verdade oculta como elemento central da sua dinâmica, a parenteia, nas suas pretensões “filantrópicas”, com a linguagem do poder de uma verdade divina apregoada pelo discurso teológico ou pastoral:

Certamente, a psicanálise parece ser uma conseqüência direta da impossibilidade de uma verdade biográfica imediata. No entanto, ela é também a tentativa de explicar e de superar a fisiologia desta impossibilidade [...] isto pressupõe que o que torna possível o desenvolvimento de toda vida espiritual é a *vontade de mentira*, porque permite estruturar o mundo interior e modelá-lo de maneira não isomórfica em relação ao exterior. No entanto, a prática psicanalítica não apenas tem de crer na possibilidade de conseguir algum tipo de verdade biográfica (sobre si mesmo e os outros), assim como não pode, sobretudo, recusar o valor prático, moral e antes terapêutico da verdade. A *terapia* psicanalítica, então, não é somente a tentativa de fazer da verdade biográfica algo alcançável e praticável, mas também a crença no *poder salvífico e beatífico* da verdade (COCCIA, 2012, p. 9).

Na medida em que uma mesma “vontade de mentira” atravessa o discurso *autobiográfico* em Levrero, as afirmações do filósofo italiano em torno do impasse na psicanálise também nos servem de crivo teórico para pensar a literatura *autobiográfica* na mesma encruzilhada “trivial” da linguagem, a *double bind*, que costura e divide ao mesmo tempo as

esferas dos discursos sagrado e profano, misturando lei e vida, se tornando a própria possibilidade para a emergência do sujeito como estrutura “em fuga” pela sobredeterminação do simbólico e imagético que o governa.

Assim, o registro *autobiográfico* tece, através de linhas e fios contrapostos, no limiar entre vida e literatura, ficção e realidade, uma trama “sacralizante” que acompanha o constante chamado por uma “verdade” ou “conhecimento de si mesmo” no relato, ao mesmo tempo em que deixa emanar um *pathos* funerário e lutuoso em relação a sua instância de inscrição como retrato do fantasma, retorno do ausente como espectro, volta do acontecimento na imagem, repetição diferida no jogo substitutivo da linguagem. É como ensaiava Roland Barthes em *A câmara clara*, sobre uma semiótica espectral que pudesse dar conta do *eidos* da fotografia, *o isto foi*, aquilo que o toca e o afeta numa imagem como sujeito, em uma escritura atravessada pelo trabalho de luto em torno da figura da mãe:

A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano numa foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente. Trata-se, portanto, de um efeito verdadeiramente escandaloso. A Fotografia espanta-me sempre, com um espanto que perdura e se renova inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa a que estou afeiçoado. Nada a fazer. A Fotografia tem algo a ver com a ressurreição: não se poderá dizer dela o que diziam os Bizantinos da imagem de Cristo de que está impregnado o Sudário de Turim, ou seja, que ela não é feita pela mão do homem, *acheiropoetós*? (BARTHES, 2013, p. 92-93).

Voltando a Ludueña, e na esteira das reflexões de Walter Benjamin sobre o estatuto da imagem fotográfica e da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, o filósofo argentino encontra na pervivência dessa imagem “não feita pela mão do homem” mencionada por Barthes (o *acheiropoetós*) o arquétipo espectral para a legitimação e consagração de toda e qualquer imagem na era moderna, agora baseada somente no seu próprio meio de circulação, seu suporte técnico como

sustento de uma sacralidade independente ou *autopoietica* em relação a qualquer instituição externa.

Numa “sociedade do espetáculo”, governada pela multiplicação indeterminada e incontrolável de espectros, a pervivência fantasmática da imagem aquiropita troca lugares incessantemente com a prática do culto vazio e sem dogma, rito sem mito, o consumo do capitalismo tardio, como refletia Benjamin no seu ensaio “O capitalismo como religião”: a “comparação entre as imagens dos santos em várias religiões e as notas de banco de vários Estados” e do “espírito que fala a partir dos ornamentos das notas de banco” (2012, p. 37). Fabián Ludueña vê na imagem aquiropita do Messias, e no seu correlato evangélico na forma do Espírito, a condição de possibilidade para uma *espectropolítica* e uma *antropotecnia* modernas, como operações derivadas do exercício de um “poder pastoral”, usando o termo foucaultiano, como um dispositivo destinado à fabricação do “humano” com base em uma “mitologia dos ressuscitados”, como paradigma que estabelece um ponto de indistinção, um estado de exceção, entre o reino dos vivos e o reino dos mortos, entre as palavras e as coisas:

Nenhuma época como a nossa partilhou com tanta obstinação o pressuposto que unia iconoclastas e iconodulistas, isto é, o de que toda imagem verdadeira deriva sua legitimidade de um arquétipo espectral. Por isso, a morte do Messias abriu no Ocidente o tempo espectral da necropolítica, no qual todas as imagens – que, por serem consideradas sagradas, têm nele seu paradigma mais acabado – não são outra coisa que aquiropitas espectrais autoproduzidas (LUDUEÑA, 2012, p. 172).

Nosso trabalho trata, justamente, de esboçar um perfil para essa *imagem* ou máscara mortuária estendida no relato *autobiográfico* das “experiências luminosas”: a emanção de um referente perdido desde sempre, o *eu*, transfigurado em nome de *autor* como potência sacro-profana da literatura.

Voltando, por fim, ao perspicaz ensaio de Süsskind e aos aportes críticos e teóricos do nosso trabalho, vale destacar que a crítica se detém com maior incidência em torno da figura do poeta paranaense Paulo Leminski e o constante diálogo com relatos e derivas hagiográficas ao longo de sua vida e obra. Assim, a crítica faz referência aos diversos exercícios biográficos em torno da vida de santos, empreendidos desde

muito cedo pelo poeta, ao seu estudo aprofundado da tradição católica como seminarista, e ao interesse e entusiasmo pela vida contemplativa, pelas experiências monásticas, por diferentes disciplinas corporais e ascéticas; interesse pela vida de santos, guerreiros e poetas, enfim, que o levariam a escrever uma série de ensaios biográficos em torno dos quais seria possível entrever uma constante intromissão de elementos *autobiográficos*, em “rastros rarefeitos”, na vida dos biografados, assim como uma projeção da “perspectiva hagiográfica adotada nessas “vidas” sobre a sua própria trajetória” (SÜSSEKIND, 2008, p. 51). Desse modo, a crítica chega a detectar uma “estética dispersa [...] e disseminada sob forma hagiográfica”, que predominaria em alguns de seus textos como modo de figuração do *autor* como santo-artista, santo-poeta, santo-atleta. Como coloca a crítica sobre os quatro ensaios biográficos do poeta dedicados a Matsuo Bashô, Leon Trotsky, Cruz e Souza e Jesus Cristo, e sua relação com a construção de uma “mitologia autoral” que perpassa sua vida/obra como um procedimento de escritura (auto)biográfica como a “tradução do eu no outro” (LEMINSKI apud SÜSSEKIND, 2008, p. 50),

Todo o seu ciclo de biografias [...] ajuda a figurar esse santo. Esses “quatro modos de como a vida pode se manifestar”, quatro modos de perceber “a grandeza da vida em todos esses momentos”, funcionando, na verdade, como uma espécie de teoria da santidade, de investigação sobre a autoria, sobre a criação artística, entendida aí como radicalidade e extravagância, como devotamento e iluminação (SÜSSEKIND, 2008, p. 49).

Nesse sentido, a crítica destaca, dentro da “poética da santidade exposta no políptico hagiográfico leminskiano”, distintas manifestações ou rasgos em que o poeta expressa o caráter “excepcional” da vida dos seus biografados: “a produção, via poesia, via pensamento por imagens, de beleza e sentido” em Cruz e Souza, a “paixão ligada [...] às exterioridades solares da história” em Trotsky, e o potencial de subversão na “concisa extravagância” e exagero da forma do haikai em Bashô. Mas é na figura de Cristo como poeta, “louco de Deus”, que, “ao falar ao contrário”, mediante parábolas e jogos de palavras que diz “sempre uma coisa por meio de outras”, a crítica detecta no ensaio biográfico de Leminski uma associação direta com a epifania joyceana como expressão ou manifestação mais recorrente, na sua obra, de uma

secularização de processos ou experiências do âmbito místico ou religioso. Como comenta Sússekind, a aproximação de Leminski entre parábola como “materialidade de uma anedota, uma unidade ficcional mínima” (LEMINSKI apud SÜSSEKIND, 2008, p. 52) e a epifania moderna como experiência “lampejante” da escritura,

[...] as epifanias apresentam-se, em sua obra, como lampejos súbitos, efêmeros, de algum tipo de revelação (ora “numa vulgaridade das palavras ou dos gestos, ora de “natureza espiritual”), como iluminações profanas, passagens sem aviso prévio do cotidiano mais estrito para um repentino e impactante “levantar-se do véu” das coisas. (SÜSSEKIND, 2008, p. 52)

É neste sentido, de autofiguração *hagiográfica* e iluminações profanas, que também entendemos a fase *autobiográfica* em Levrero como a construção (in)voluntária de uma figura ou mito do *autor* que estrutura e contamina a recepção de seus textos. Pois, se pensamos que a legenda hagiográfica cristã, a *Vita* dos santos, constrói-se postumamente como uma montagem de cenas orientadas com a finalidade de destacar o caráter excepcional e virtuoso da personalidade do santificado a fim de se constituir em modelo exemplar e imitável, podemos aproximar esses traços hagiográficos (des)figurados e profanados da escritura *autobiográfica* de Levrero, como a projeção póstuma de um *pathos* singular na literatura que sobrevive como monumento/documento e resiste à morte e ao esquecimento. André Jolles, no seu clássico *Formas Simples* (1976), se debruça em detalhe sobre a hagiografia, neste aspecto, destacando a *imitatio* como a “disposição mental” predominante neste tipo de relato que cristalizaria na linguagem o acontecimento singular da virtude excepcional encarnada na pessoa do santo, objetivada sob forma hagiográfica. Portanto, não basta à *Vita* do santo ser o relato imparcial e contínuo dos fatos cronológicos de uma vida ou uma realidade “histórica”, ela “deve também apresentar-se naquela forma de que ela própria é uma nova realização” (JOLLES, 1976, p. 42). Como coloca Jolles,

A *Vita*, como toda legenda, fragmenta a realidade “histórica” em elementos a que inculca em seguida, por si mesma, um valor de imitabilidade, antes de os recompor de acordo com uma ordem condicionada pelo novo caráter. Neste sentido, a

legenda ignora completamente a realidade “histórica”, para conhecer e reconhecer apenas a virtude e o milagre (JOLLES, 1976, p. 42-43).

Se podemos reconhecer um abismo temporal e conceitual que separa a *imitatio* medieval referida por Jolles, em seu estudo comparativo, das formas hagiográficas e as aproximações propostas para nossa leitura dos textos *autobiográficos* de Levrero a partir do ensaio de Flora Süssekind, acreditamos no uso anacrônico e profano dessas formas como vestígios que nos permitem ler, nas suas entrelinhas, a sobrevivência destes traços na cultura contemporânea.¹⁹

Logo, como tentaremos mostrar nos próximos capítulos, podemos encontrar, de forma dispersa e distinta, mas recorrente, esses traços e elementos *hagiográficos* a fim de construir uma trama santificante da figura de *autor* como estratégia velada ou explícita de sobrevivência pela arte: a criação de uma vida póstuma do *autor* projetado na obra como monumento/documento a ser remontado em cada leitura e cada contexto. Declara o narrador-personagem de *La novela luminosa*, no seu “Diario de la Beca”, ao comentar a admiração pela obra *autobiográfica* de Thomas Bernhard em conversação com uma amiga:

En el boliche conversamos casi exclusivamente acerca de [...] Thomas Bernhard, por quien ella siente una admiración que parece un tanto desmedida, y que yo comparto hasta cierto punto, pero no con esos ribetes de fanatismo. En cierto momento tuve que decir: “Ojalá después de que yo me muera, alguna vez dos personas como nosotros se encuentren en algún boliche del mundo y hablen de mí en esta forma”. Esa manera de sobrevivirse en el arte. Parecía como que Bernhard estaba ahí, sentado en la mesa con nosotros; hasta daba un poco de temor [...] (LEVRERO, 2008, p. 133).

Esboçado nosso panorama crítico e teórico de abordagem de leitura para os textos *autobiográficos* de Levrero, passaremos, então, a

¹⁹ Nesse sentido, Jolles (1974, pp. 58-59) se refere no seu livro, publicado originalmente nos anos 30, à presença destes “resíduos tradicionais de épocas anteriores” nos relatos jornalísticos sobre o recorde esportivo como objetivação do caráter excepcional dos atletas olímpicos que se tornam, assim, “modelos imitáveis” para o indivíduo comum da sociedade moderna.

tentar exemplificar como essa figuração *hagiográfica* de *autor* se dá na obra do escritor uruguaio a partir da exploração do caráter excepcional atribuído à “fenomenologia parapsicológica” em relação com a escritura e a vida do artista enquanto possuído por um *daimon* ou Espírito que guia sua prática, assim como também em relação ao uso recorrente e intertextual da simbologia bíblica ou cristã centralizada na figura da pomba como manifestação do sobrenatural através da escritura.

6 FIGURAÇÃO HAGIOGRÁFICA, PARAPSIKOLOGIA E TRANSE

Se, até o momento, viemos falando da consagração póstuma da figura de Levrero como escritor de culto em sentido estrito, caberia começar a pontuar pela leitura as características desta “mitografía autorial” para tentar seguir as suas pegadas nos textos da fase *autobiográfica* do escritor.

Em 2014, dez anos depois da morte do escritor, é publicada uma nota na revista de cultura *N*, do jornal argentino *Clarín*, intitulada “Levrero, el secreto mejor guardado”, e assinada por Pablo Silva Olazábal, na qual se lê parte do que seria a última entrevista que Jorge Mario Varlotta Levrero teria concedido poucos meses antes de sua morte, ocorrida em agosto de 2004. Como relata Olazábal, conhecido e ex-aluno das oficinas literárias *online* do escritor, tal entrevista estaria pensada como primeira fase de um processo para a publicação de um “guia de escritura” para iniciantes, um “Manual para tontos”, em que iriam se recolher os conselhos, os exercícios e as linhas de ação empregadas nas oficinas virtuais de escrita criativa que Levrero levava adiante nesse momento com a escritora Gabriela Onetto, que residia no México. Continuando a anedota, perante a vacilação de um jovem aluno montevideano escolhido para realizar e transcrever as entrevistas (Christian Arán), Levrero teria lhe escrito um *e-mail*, no mesmo dia que terminara de escrever sua novela *Burdeos, 1972*, com a seguinte frase: “Ché, apurate con la guía para boludos, no lo pienses tanto, porque tenés que aprovechar mientras estoy em el mundo tridimensional” (LEVRERO apud OLAZÁBAL, 2014, *online*).

Essa preocupação do escritor, assim como dos amigos e próximos das oficinas literárias, em sistematizar e divulgar um “método Levrero” de escrita criativa pode nos servir como indício para seguir as pegadas de certo *magistério parapsicológico* em Levrero como traço característico de uma dinâmica maior de autotransfiguração *hagiográfica*. Tal figuração ligaria a escritura *autobiográfica* a uma “verdade” vivencial fruto de uma experiência “parapsicológica” ou “hipnótica” na coincidência, secreta ou misteriosa, entre letra e vida, entre *bios* e *nomos* em um “pacto biográfico” como origem de uma *lei* vertical de leitura. Ao mesmo tempo se profanam, deslocam ou desfiguram esses mesmos pactos e estatutos de verdade ao se apresentar uma figuração de *autor* como instância virtual, vestigial ou hipostática, decorrente do contato com a escritura/leitura como experiência da contingência e da alteridade irredutíveis do *outro* no relato do *si mesmo*.

Como Levrero não deixa de repetir nas suas entrevistas, inclusive nessa última, “el arte es hipnosis”, e a tarefa do escritor consiste em criar as condições favoráveis para estabelecer, por meio do texto, um estado de “trance” com o leitor, em uma escritura pensada como uma armadilha verbal que somente seria capaz de evocar, por meio da rememoração e do trabalho com imagens e conteúdos inconscientes, uma instância “transcendental” de comunicação, que, antes, aconteceria de “alma a alma” e na qual uma mensagem, ou “verdade”, tanto pessoal, como universal ou arquetípica afloraria no momento de contato com a escritura/leitura. Como deixam transparecer alguns fragmentos extraídos das entrevistas ou depoimentos dados pelo escritor sobre o seu processo criativo,

La obra de arte sería un mecanismo hipnótico, que libera momentáneamente el alma de quien la percibe y le permite captar el alma del autor. [...]

Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos – llamálos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales –. Para mí esos impulsos forman parte de la realidad o, si lo preferís, de mi “biografía”. Las imágenes bien podrían ser otras; la cuestión es dar a través de imágenes, a su vez representadas por palabras, una idea de esta experiencia íntima para la cual no existe un lenguaje preciso. [...]

No cultivo las letras, sino las imágenes; y las imágenes están muy próximas a la materia prima, que son vivencias [...] (LEVRERO, 2013[1992], pp. 92; 97; 100).

[...] la fenomenología paranormal sí me ha afectado en la creación de algunos textos [...] tal vez me haya afectado en todos, porque se escribe en un estado de concentración que es prácticamente un estado de trance, y los fenómenos paranormales suelen producirse en estados de trance (LEVRERO, 2013, [2000], p. 162).

[...] el arte es hipnosis [...] lo que se produce entre el que escribe (o pinta o se expresa de cualquier forma artística) y el que lee (o percibe y

lee la obra del tipo que sea) es una comunicación de alma a alma. Lo que se transmite no es la información, sino un contenido que está disimulado y que se te mete a través de un estado de trance (LEVRERO, 2013 [2002], p. 196).

São inúmeras as anedotas ou depoimentos de uma “fenomenologia parapsicológica” em relação à escritura e à figura de Levrero. De fato, o “mito Levrero” se sustenta em grande parte com base nesse valor transcendente atribuído às experiências paranormais ou “biográficas” em sua literatura, e no modo como essa “misteriosa” imbricação entre vida e literatura foi abordada como projeto ou concepção para as oficinas literárias. Sobre o tempo áureo das oficinas, declara Helena Corbellini, co-diretora com Levrero durante os anos 90 em Colonia e depois em Montevidéu: “Teníamos cafetera eléctrica, mullidos almohadones y un sofá donde se instalaba el gurú que era Levrero ante sus feligreses” (CORBELLINI apud BAJTER, 2007, p. 24). Apesar do leve tom irônico do depoimento da escritora, poderíamos tomá-lo como imagem ou semblante de uma atitude adotada pelo escritor e seus leitores que configura uma cena de culto onde se desenrola uma prática da escritura/leitura como rito iniciático ou de passagem. Jesús Montoya Juárez (2013) também faz referência, no seu ensaio biográfico *Mario Levrero para armar*, à relação mestre-discípulo que o escritor estabelecia com os jovens escritores. Assim, desde o começo, Levrero haveria herdado certa atitude paternal ou de mentor de talentos escondidos, imitando o artista plástico uruguaio “Tola” Invernizzi que lhe dera ânimo e amparo físico e emocional para continuar a escrever o que seria seu primeiro relato, a novela *La ciudad*. Mas, ao que parece, essa vocação de “terapeuta” ou orientador espiritual já se encontrava presente desde muito antes, segundo diz Montoya Juárez a partir de um exaustivo trabalho de entrevistas com familiares e amigos próximos do escritor:

[...] cuenta Carla [Varlotta] que, desde que ella recuerda, mucha gente recurría a él. Lo llamaban ya en los setenta “maestro”. [...]

Levrero ocupaba ese rol de manera natural. Jorge Califra recuerda que a mediados de la década de los setenta se desempeñaba en una suerte de talleres de crecimiento personal. [...]

Carla Varlotta aponta que la costumbre de recibir visitas en su casa se daba ya durante los años setenta, entonces “a unos les aplicaba hipnosis, a otros los escuchaba, y más o menos todos salían reconfortados”. [...]

Lizán rememora una anécdota: conoció a Levrero a fines de los setenta. [...] Era frecuente, ya por entonces, que escritores jóvenes acudiesen a casa de Levrero para conocerlo o darle su obra. Levrero normalmente no hacía distingos, solía leerlos y darles su opinión (MONTROYA JUÁREZ, 2013, pp. 36-37).

Ainda, o escritor Felipe Polleri considera Levrero seu “amigo, ‘padre y maestro mágico’” e destaca que “Mario adoptaba escritores más jóvenes” e que tinha a “rara virtud de convencerte [...] a ir a lugares que solo [...] no hubieras ido”.²⁰ Como declara Montoya Juarez durante o seu trabalho de entrevistas, “tropezamos a cada paso inevitablemente con el mito levreriano”, e, mais adiante, “todos los que lo conocieron reiteran la extraordinaria capacidad de Levrero para potenciar los talentos de quienes lo trataban, para detectar su potencial e inspirar a sus amigos y conocidos” (2013, pp. 37; 39). Como podemos perceber, parece difícil se afastar do terreno do “extraordinário”, do sobrenatural ou do espiritual na hora de se referir à vida e à pessoa de Varlotta-Levrero. Assim o resume o seguinte depoimento de uma amiga próxima a Levrero, com quem teria convivido entre os anos 2001 e 2002:

[...] puedo decirte que [Levrero] estaba convencido de la existencia de los fenómenos llamados paranormales y que yo misma experimenté algunos de ellos en nuestra relación. [...] Entre nosotros éramos capaces de visitarnos en sueños y ser percibidos por el otro, viajes astrales, les llaman. [...] Mario decía percibir otras presencias, algunas como sombras efímeras, y su curiosidad, por más que la situación desconocida le provocaba temores, lo llevó a

²⁰ Intervenção de Polleri, em homenagem a Levrero, na Feira do Livro de Buenos Aires em 2015. Gravação de áudio disponível em: <<[http://comunicacion2000.com/rnuaudio/uruguay/1505/maquina_Felipe%20Polleri%20sobre%20levrero%20\(1\).mp3](http://comunicacion2000.com/rnuaudio/uruguay/1505/maquina_Felipe%20Polleri%20sobre%20levrero%20(1).mp3)>> Acesso: Out.2015

tratar de establecer alguna forma de comunicación con éstas. No tengo, como te digo, una explicación racional ni tampoco evidencias palpables, pero el mundo que se generaba en torno a estos fenómenos era impresionante. [...] A Mario se le puede apreciar como un hombre religioso fuera de todo convencionalismo, porque como él mismo escribió, podía ver a Dios en una hormiga, en una prostituta y a veces, en una iglesia (CARMEN SIMÓN apud MONTOYA JUAREZ, 2013, p. 38-39).

Deste modo, um conjunto de anedotas, relatos orais e testemunhos proliferaram em torno da personalidade carismática ou excêntrica do escritor como figura de culto, e aparecem muito antes das oficinas, as quais seriam consequência natural desse *magistério parapsicológico* que também acompanharia, ou assombraria, a consagração póstuma da sua obra. Se, talvez, podemos pensar em todos esses fatores que alimentam o “mito Levrero” como extra-literários ou alheios a respeito da produção e recepção da sua obra, preferimos pensá-los, junto com Premat (2009), como um gesto de escritura ou estratégia discursiva para a construção de uma “mitografía autoral” nos textos, a qual funcionaria entre as demandas sócio-culturais que delimitam parâmetros e possibilidades para o que seja um “escritor” perante o campo literário, e os efeitos de leitura e circulação do texto como ficção ou invenção de linguagem, de modo que a função-*autor* como instância virtual possibilitaria a existência e o valor de uma obra.

Mas, como mencionamos anteriormente, se esse *magistério parapsicológico* parece ter começado bem antes das oficinas de motivação à escritura, a sua expressão mais contundente talvez seja o *Manual de parapsicología* (1979), publicado em Buenos Aires por Ediciones de la Urraca, selo que promovera o *comic* e a ficção científica durante mais de vinte anos na Argentina.²¹ Escrito a pedido do amigo e “terapeuta” Miguel Torri, e com o interesse pessoal de minimizar a sintomatologia e prejuízos patológicos provocados por tal fenomenologia parapsicológica em Levrero (LEVRERO-SISCAR apud

²¹ Este selo editorial resultou de vital importância para a difusão dos gêneros menores ou de massa entre os anos 1974 e 2001 no Rio da Prata, onde Levrero publicara alguns relatos nos anos 80, entre eles o romance *El lugar* (1982).

Ver: << <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-25/pag30.htm>>>. Acesso: Jan.2016

GANDOLFO, 2013), o *Manual* descreve, com uma linguagem técnica e “científica”, uma série de distintos fenômenos paranormais e os fatores ou faculdades que os suscitam. Ainda que o próprio escritor negue as faculdades paranormais como parte de sua técnica ou processo de criação, resulta interessante destacar a coerência e o paralelismo entre elas e sua concepção da escrita literária como indagação no Inconsciente e comunicação com o “Espírito” ou *daimon* pessoal que dirige a sua atividade.²² Assim, em relação ao estado de “transe” hipnótico frequentemente mencionado em entrevistas como condição quase indispensável para sua escritura, o *autor* do *Manual* diz “acceptar la teoría de Janet, para quien la hipnosis consiste en una ‘disociación interpsíquica, provocada por la abolición de la conciencia volitiva’ (LEVRERO, 2010, p. 23). Resulta central essa noção de transe como “abolição da consciência” ou “dissociação interpsíquica” mencionada pelo escritor, pois inúmeras vezes ao longo da sua obra veremos a figuração do “*escritor* [como] un ser misterioso que vive en mí, y que no se superpone con mi yo, pero que tampoco le es completamente ajeno.” (LEVRERO-ROCCA apud GANDOLFO, 2013, p. 88). Essa concepção do “escritor” como um *outro* estranho que habita a *psique* do poeta, tem, por sua vez, uma ligação direta com a concepção do gênio ou *daimon* amplamente explorada pelos românticos ingleses e alemães, e da qual Levrero se serve como subterfúgio central para sua autotransfiguração de *autor* como o *outro de si mesmo*. Nesse sentido, se, como diz Levrero (2004, p. 25): “En mi Inconsciente llegué a investigar tan lejos como pude, y el subproducto de esa investigación es la literatura que he escrito (aunque al mismo tiempo la literatura oficiaba como instrumento de investigación [...]), e se entendemos o Inconsciente como o lado absolutamente desconhecido e impessoal do *eu* que escreve, podemos aproximá-lo das reflexões de Giorgio Agamben (2007) em torno da noção de Genius: o “deus muito íntimo e pessoal”

²² Vários dos aspectos abordados neste capítulo, e que servem de base às nossas reflexões, já foram amplamente investigados por Luciana Martinez (2010) em diversos ensaios. Aqui referimo-nos a *Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance*. In: GIORDANO, Alberto (Org). Cuadernos del seminario I. UNR: Rosario, 2010. Disponível em: <<http://www.lectorcomun.com/download/42/1/los-limites-de-la-literatura.pdf>>>. Acesso: Jan. 2016.

que provoca horror e admiração naquele que se abandona e o segue no seu impulso obscuro e gerador de vida.²³

Viver com Genius significa [...] viver na intimidade de um ser estranho, manter-se vinculado a uma zona de não conhecimento. [...] A intimidade com uma zona de não conhecimento é uma prática mística cotidiana, na qual Eu, numa forma de esoterismo especial e alegre, assiste sorrindo ao próprio desmantelamento [...] Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais [...]. (AGAMBEN, 2007, p. 18).

Portanto, voltando ao *Manual de parapsicologia*, cabe citar outra faculdade central apresentada pelos “sujeitos dotados” de um “talento del Inconsciente”, que é a faculdade de “prosopopesis” entendida como uma alteração da personalidade habitual do sujeito por uma outra completamente distinta, fruto de uma distorção involuntária da memória e dos rasgos do caráter provocada acidentalmente ou por meio da hipnose ou auto-hipnose (LEVERO, 2010, p. 21). Mas, essa faculdade, além de destacar novamente o caráter “teatral” e de “simulação” através da ruptura e dissociação da consciência volitiva habitual presente em todos os estados de transe ou hipnóticos, leva o *autor* do *Manual* à descrição de uma outra faculdade: a “prosopopeia” em um desdobramento que resulta de maior importância para nossa aproximação entre as concepções da “fenomenologia parapsicológica” em Levero e a escritura *autobiográfica* como (des)figuração. Como coloca o *autor* do *Manual*, Mario Levrero,

La prosopopesis viene acompañada de prosopopeya, [...] Esta especie de literatura fantástica que acompaña a la afloración de la personalidad disgregada, se presenta con distintos grados de complejidad, desde la invención de pequeños detalles anecdóticos, falsamente

²³ Devemos a Leonardo D’Ávila a sugestão de leitura sobre o *daimon* e sua relação com certa filosofia espiritualista ou vitalista apresentada por Levrero na sua obra, mas, apesar da menção ao tema, fica para um próximo trabalho o aprofundamento por essa via, pois ela se afasta um tanto do nosso escopo, que é mais direcionado a rastrear as estratégias de figuração *hagiográfica* do *autor* na sua escritura *autobiográfica*.

biográficos, hasta biografías completas que nada tienen que ver con la vida real del sujeto, lo que en términos psiquiátricos se conoce también como “mitomanía” (LEVRERO, 2010, p. 23).

Como mencionamos acima, ainda que Levrero negue as relações entre as concepções do *Manual* e sua literatura, não podemos deixar de assinalar esta invenção do “escritor” como máscara ou *imago* que deixa falar aos mortos ou ausentes, ao mesmo tempo em que restaura e destitui a identidade plena de um *eu* como origem ou “significado transcendente” para o seu discurso, presente na prosopopeia como figura de linguagem anteriormente abordada.

Por outro lado, desde uma perspectiva da literatura como último reduto de certos “saberes marginais” (mística, parapsicologia, hipnose, esoterismo, etc.), deixados de lado pelo racionalismo excessivamente técnico que dominou o conhecimento científico, Luciana Martínez (2010) acompanha de perto as derivas do *Manual de parapsicología* na escritura de Levrero e propõe uma poética “mediúnica” para a sua fase *autobiográfica*. Deste modo, partindo das “mancias” descritas no *Manual* como técnicas “muy peligrosas” de autoindução ao “trance hipnótico”, entre elas a astrologia, a cartomancia e a quiromancia, com a “exclusiva finalidad real de excitar la afloración del Inconsciente” (LEVRERO, 2010, p. 25.), Martínez vislumbra na escritura “caligráfica” de Levrero uma “mancia” a serviço de uma epistemologia radical, de origem romântica, que concebe a “arte como ciência, como posibilidad de acceso al conocimiento a través de la exploración subjetiva” (MARTINEZ, 2010, p. 41). Assim, a partir da proximidade quase homologável entre o Inconsciente e o Espírito, na literatura de Levrero, como fontes do conhecimento “en tanto única posibilidad de conocer aquello que trasciende el mundo sensible”, Martínez afirma que “el espíritu, el contenido inconsciente o la literatura, siempre se desplazan sustrayéndose, y por lo tanto sus límites y sus posibilidades de manifestación en la escritura siempre son difusos” (MARTINEZ, 2010, p. 35). No entanto, no meio deste difuso campo epistemológico aberto para a literatura como “mancia”, Martínez parece deixar de perceber, ou endossa na sua leitura, os trilhos *hagiográficos* que subjazem a esta concepção “mediúnica” da escritura como “laboratório” spiritista. Assim, em relação ao spiritismo, Levrero (2010, p. 26) o refere como “una mancia, o un conjunto de mancias estructuradas ideológicamente”, onde

Determinadas personas son adiestradas con la finalidad de convertirlas en “dotados” o “médiums” por obra de la hipnosis y la sugestión. Luego serán capaces de ponerse a sí mismas en trance utilizando alguna mancia (que puede ser, incluso, alguna forma de plegaria). No es de extrañar que entre las mancias que se emplean y la *prosopopeya* existan fuertes vínculos de significación.

Cuando el médium está en trance, su personalidad disgregada (secundaria) suele presentarse como su “espíritu guía” [...] que será luego el encargado de introducir y presentar a los otros espíritus (en realidad, personalidades disgregadas menores o, con mayor frecuencia, *disfraces del Inconsciente* del médium que responden a sugestiones del momento) (LEVRERO, 2010, p. 26, grifos nossos).

Parece evidente, aqui, além do alto grau de coerência interna e imbricação entre as concepções do *Manual* e a escritura “mediúcnica”, oportuna e perspicazmente explorados por Martínez, o caráter de excepcionalidade atribuído ao “médium” ou “dotado” e a relação entre este e as “mancias” como *prosopopeya*, figuração ou disfarce do Inconsciente através de elementos anedóticos ou “biográficos” do mesmo, como citado anteriormente. Deste modo, sem pretender diminuir ou menosprezar o interessante trabalho crítico levado adiante por Martínez, sobretudo nos seus alcances para outra concepção do “realismo” na literatura,²⁴ acreditamos que acompanha a mesma perspectiva *hagiolátrica* da crítica do autor como sujeito detentor de uma “vida[...]impregnada, a posteriori, de intencionalidade,[como destino no qual] se enxerga, no mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade[...] Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também.”(SÜSSEKIND, 2008, p. 30-31). Basta, para reforçar a nossa perspectiva crítica em relação à “fenomenologia parapsicológica” na literatura de Levrero e o dado *hagiográfico* que a acompanha como manifestação sacro/profana do Espírito ou do Inconsciente, uma última citação do *Manual*, em que o escritor evoca certa figura do artista

²⁴ Ver MARTINEZ, Luciana. Levrero y una genealogía para otro realismo. In: CONTRERAS, Sandra (ed.). *Realismo. Cuestiones críticas. Cuadernos del Seminario II*. Rosario: UNR, 2013.

enquanto santo ou mártir que encontra no sacrifício da própria personalidade uma justificativa para a sua vida e sua obra perante a humanidade:

El artista genial, el filósofo o el santo, lo son porque han logrado estimular su Inconsciente; pero lo han hecho por medio de “mancias” apropiadas, técnicas de inducción al trance ligadas a una visión elevada de la realidad y a grandes aspiraciones espirituales. Pagan, también, un precio en salud, porque se trata de la ruptura de un equilibrio; sin embargo, la humanidad tiene derecho a pensar que ese precio vale la pena (LEVRERO, 2010, p. 84).

Ainda em relação à escritura “caligráfica” como “mancia” em Levvero, defendida por Martinez, cabe citar um trecho de *El discurso vacío* (2004), romance-diário no qual o narrador-personagem performa de modo explícito a prática de certos exercícios caligráficos que, ao modo de “terapia grafológica”, acabam se tornando um ritual de invocação dos “poderes mágicos” da literatura:

Yo ya había advertido hace algunos años que este tipo de escritura tiene unos efectos mágicos incontrolables, y no puedo evitar un fuerte sentimiento supersticioso de reverencia y temor, como si le estuviera robando el fuego a los dioses.

Hay otras formas de escritura, llamémosle literarias, que nunca tuvieron esta carga “mágica”. Era la escritura inspirada, la que hacía compulsivamente, la que venía predeterminada de lo más profundo. En cambio cuando trato de tocar lo que llaman realidad, cuando mi escritura se vuelve actual y biográfica, resulta inevitable poner inconscientemente en juego esos misteriosos y muy ocultos mecanismos, los que al parecer comienzan a interactuar secretamente y producir algunos efectos perceptibles (LEVRERO, 2004, p. 80).

Deste modo, resultam numerosas as conexões que se poderiam estabelecer a partir das concepções de “trance”, “hipnose” e “mancia” encontradas no *Manual de parapsicologia* escrito por Levvero e suas

distintas manifestações na sua literatura. Seja desde um ponto de vista temático, estrutural ou metafísico, a “fenomenologia paranormal” acompanha grande parte dos seus relatos. No entanto, acreditamos que, se análises como a de Martínez “funcionam” muito bem para tentar dar uma interpretação global ou sistemática dos modos de escritura de Levrero e sua heteróclita produção artística, elas o fazem em função de endossar todas as concepções poéticas ou criativas lançadas pelo autor ao longo da sua trajetória, seja em entrevistas ou na sua própria obra. Assim, acreditamos que esse tipo de crítica, que não coloca em dúvida ou toma certa distância das opiniões formuladas pelo autor em relação à sua obra, acaba-se repetindo, ou caindo, em um círculo interpretativo fundado no modelo do autor como produtor e último detentor dos inúmeros sentidos ou significados para sua obra. Se, talvez, nenhuma análise esteja livre destes obstáculos, inclusive a nossa, cremos que ao colocar em dúvida o *eu* que fala na obra de Levrero, por meio das teorias e críticas do *autobiográfico* esboçadas ao longo deste trabalho, é possível desmarcar, ao menos parcialmente, uma tradição crítica ainda centrada nas noções de “gênero”, “verdade do *self*” ou “transcendência” que estabilizam ou estagnam o movimento plural de significação e o imaginário de sentidos propostos pela arte contemporânea.

6.1 “ESPÍRITO”, PÁSSAROS E HAGIOGRAFIA CANALHA

Continuando com a tentativa de rastrear e descrever a demarcação complexa de um lugar sacro/profano para a figura do *autor* em Mario Levrero e a disseminação de uma “mitografia autoral” ao longo da sua vida/obra, acreditamos necessário nos aproximar da sua produção mais marcadamente *autobiográfica* e acompanhar, pela leitura, as marcas “vivenciais” ou “experiências luminosas” que permeiam os textos como gestos de autofiguração de *autor*, que, ao modo de rastros ou inscrições *hagiográficas*, funcionariam como sinais do caráter “excepcional”, “sagrado” ou “enigmático” da vida do escritor e acompanhariam a recepção, crítica e canonização da sua obra. Assim, essa consagração do escritor, marcada pelo “valor fetiche” atribuído ao elemento biográfico agregado a sua imagem midiática (KLINGER, 2012), pautariam certa ordem necrológica e “santificante” que contamina os regimes de produção e visibilidade de grande parte da literatura contemporânea.

Neste sentido, procurando um fio condutor para analisar a presença dispersa do imaginário cristão e desses sinais *hagiográficos* na escritura de Levrero, cabe começar referindo-nos a uma clara

manifestação desta genealogia icônica cristã na sua narrativa *autobiográfica*. Referimo-nos ao fundamental relato “Diario de un canalla” (2013) e seus avatares em torno de uma “epifania de pássaros” que atravessará toda essa fase *autobiográfica*, estruturando simbolicamente a sua “mitologia autoral” na correspondência “mágica” ou “misteriosa” estabelecida entre o relato, profano ou “canalha”, da experiência de uma “fenomenologia avícola” e a manifestação ou presença do “Espírito”, sagrado, através de uma *escritura do eu*. Como coloca o narrador Levrero no seu “Diario de la Beca”, escrito quase vinte anos depois do “Diario de un canalla”, ao refletir sobre a aparição de um cadáver de pomba em uma laje vizinha e a importância dessa simbologia associada aos pássaros na sua literatura como sinais do “Espírito”,

Me quedó pendiente el tema de la paloma muerta como símbolo. Debo explicar al lector, o recordarle por si ya lo sabía, que hace unos cuantos años escribí un texto llamado Diario de un canalla. Lo escribí en Buenos Aires. Mi impulso inicial había sido continuar la “novela luminosa” [...], y apenas me puse a escribir comenzaron los problemas con los pájaros. Primero cayó un pichón de paloma en el estrecho fondo de mi apartamento en planta baja; y cuando el pichón logró irse volando, cayó otro, ahora no de paloma sino de gorrión, y esta presencia de pájaros caídos se fue transformando en el tema principal de lo que estaba escribiendo, casi una crónica minuto a minuto de los acontecimientos que se producían en el fondo de mi casa. Entendí que esa epifanía de pájaros tenía un carácter simbólico; lo cierto es que a veces la llamada realidad objetiva se hace presente con un fuerte carácter simbólico. Y entendí que de algún modo yo había provocado esos sucesos por el hecho de haberme puesto a escribir. El paso de los años no me ha hecho cambiar de opinión, aunque quiero dejar constancia de que no me parece que pueda considerarse un hecho milagroso. Quizás sí un poco mágico, si entendemos la magia como una técnica perfectamente explicable. El Inconsciente sabe y puede hacer muchas cosas que nuestro pobre yo consciente ni imagina posibles.

Ahora, entonces, me pongo en marcha con mi proyecto de continuación de la novela luminosa, incluso recibo una beca para que pueda dedicarme por completo a esa tarea, y he aquí que nuevamente pasa algo extraño con unos pájaros. Aparece una paloma muerta, aparece la posible viuda con sus extrañas conductas. ¿No será esto [...], también un símbolo? Un símbolo de mi espíritu muerto, que ninguna viuda (digamos mi yo consciente) podrá resucitar a pesar de todos sus esfuerzos. Si fuera así, el señor Guggenheim puede irse despidiendo de la idea de que su beca produzca los frutos esperados.

Esto es triste, pero es coherente [...]

Eh, paloma muerta, levántate y vuela (LEVRERO, 2008, p. 201-202).

Apesar da extensão dessa citação, acreditamos ser importante agregá-la como parte da nossa leitura, pois ilustra de modo claro as estratégias e recursos utilizados por Levrero na hora de trabalhar com matérias *autobiográficas* na construção de uma “mitologia autoral” em torno do imaginário cristão, como traço *hagiográfico* profanado e associado à escritura como indagação do Inconsciente.

Mas voltemos ao “Diario de un canalla” e sua importância para analisar a inflexão *autobiográfica* na produção de Levrero. O relato, datado entre 1984 e 1986, durante o período do escritor em Buenos Aires, quando trabalhou como editor chefe de uma revista de palavras cruzadas e jogos de engenho, começa nas primeiras entradas com uma necessidade de “confissão” do narrador reconhecendo-se como um “canalha”, afastado de toda “pretensão espiritual” pelo afã “corrupto” provocado pelo dinheiro e a comodidade oferecida pela grande cidade. Mas, logo após, um acontecimento, aparentemente menor ou contingente – a queda de um filhote de pomba nos fundos do seu apartamento bonaerense –, marcará a transformação do relato “confessional” em um diário ou crônica do inefável, inaugurando, assim, os trilhos *hagiográficos* de leitura para sua escrita *autobiográfica*:

(5 de diciembre)

[...] al descorrer las cortinas del dormitorio cuando me levanté hoy [...], me encontré con un azorado nuevo visitante del patiecito trasero. Es sin lugar a dudas, un ave; [...]

Se trata de un pichón de paloma.[...]

Este hecho puede no parecer suficiente para determinar que mi texto sea un diario; pero lo es, y vaya si lo es. Debería explicar varias cosas y no sé en qué orden hacerlo. Tal vez, para comenzar deba dejar sentada mi firme convicción de que este proyecto de paloma es una *señal del Espíritu*, una forma de aliento para este trabajo que tan penosamente he comenzado (LEVRERO, 2013, p. 25-26, grifo nosso).

Assim, de certa forma arbitrária ou “negligente”, instala-se uma correspondência simbólica entre o imaginário cristão ou “sagrado” e a escritura *autobiográfica*. Ao tomar os avatares de uma “fenomenologia avícola” como “sinal do Espírito”, um resíduo de sacralidade continua agindo, por contágio, como instância liminar entre vida e literatura, entre mito e biografia, entre humano e divino. Deste modo, a escritura *autobiográfica* se põe em jogo como rito ou sacrifício que restitui ao uso dos homens o que permanecia na esfera do sagrado, profanando-o (AGAMBEN, 2007).

Cabe destacar aqui a relação direta estabelecida pelo narrador-personagem entre o signo *autobiográfico* – pomba/Espírito – tomado como “sagrado”, e a “fenomenologia parapsicológica” como a experiência de uma “verdade biográfica” a ser relatada como fato “excepcional” ou “luminoso”:

(19 de diciembre)

[...] Volviendo al tema: para mí, la llegada del pichón de paloma había sido una señal, un mensaje del Espíritu. Y me consta que fue así pues, en esos días, se dio nuevamente el fenómeno de magnetismo psíquico que tantas veces me había ocurrido en Montevideo y que ya había olvidado. En esos días se dieron encuentros, llamadas, formas especiales de comunicación, y aun un par de consultas, de personas totalmente

desconectadas entre si, acerca de problemas parapsicológicos (LEVRERO, 2013, p. 39).

O rito da escritura como invocação messiânica, “sinal do Espírito”, coincide com a simultaneidade de um tempo “kairológico” encarnado na passagem sacro/profana pela fenomenologia parapsicológica como experiência do *outro* de *si mesmo* e sobre a qual o narrador poderá intuir “certas leis” e ser capaz de anunciar, como o profeta, a “boa nova” da sua “pós-autônoma”²⁵ prática literária:

Pienso que ese Espíritu es una fuerza poderosa, nada mecánica, pero sí sujeta a ciertas leyes, y que una de esas leyes, le impide meterse demasiado en los asuntos de la gente; es uno quien tiene que ir hacia Él, y cuando uno va hacia Él lo encuentra con total facilidad (LEVRERO, 2013, p. 41).

O “Espírito”, ou essa presença do inefável que se persegue mediante a escritura pensada como “trance hipnótico”, se apresenta ao narrador através de diversos “sinais” que lhe confirmam o caminho a seguir na busca de uma espiritualidade perdida, e acabam por configurar nos textos um sujeito-*autor* como “enigma” ou “secreto” de uma subjetividade irredutível, uma série de “desenhos de experiências autográficas” (WOLFF, 2013, p. 1) entre vida e morte, autorrestauração e des-figuração do *eu* no *momento autobiográfico* da escritura. Assim, entregue ao registro minimalista do cotidiano ou ao resgate de certas “experiências luminosas” perdidas na memória, a escritura parece sempre anunciar a iminência de uma revelação “divina” em meio aos restos de um mundo “exterior” hostil e alienante, aproximando-se assim das epifanias modernas ao modo de “revelações inesperadas da divindade ou a natureza ou significado de algo, que teriam na primeira

²⁵ Escolhemos aqui o termo cunhado por Josefina Ludmer no panfleto virtual “Literaturas póstautónomas”, publicado em 2007, por ser a primeira e mais polêmica intervenção sobre o tema em âmbito latino-americano. No entanto, outros matizes ou contestações ao assunto serão abordados no decorrer do trabalho. Nesse sentido resulta interessante ver *Espectáculos de realidad* (2007) ou *Estética de laboratorio* (2010), de Reinaldo Ladagga, *Escritas de si escritas do outro* (2007), de Diana Klinger, *A experiência opaca – literatura e desencanto* (2012), de Florencia Garramuño, entre outros.

manifestação de Cristo aos gentios sua figuração modelar” (SÜSSEKIND, 2008, p. 52).

Ainda em relação a esse “secreto” ou “enigma” associado à escritura *autobiográfica* e à figura de *autor*, cabe citar outro trecho de “Diario de un canalla” no qual o narrador associa os avatares de um segundo “sinal do Espírito” (desta vez um filhote de pardal ao qual apelida de “Pajarito”) ao mito bíblico do sacrifício de Isaac, à maneira de figuração ou paródia de um sujeito-*autor* que resta como *gesto* ético ou “forma de vida” na escritura (AGAMBEN, 2008):

Aquí hay por lo menos dos temas: el tema humano y el tema divino, o simbólico si usted lo prefiere. Yo cuidaría lo mejor posible a Pajarito aunque no fuera una señal; siendo una señal, confío mucho más en el cuidado de la *misteriosa ley* que lo trajo aquí y siento que no debo hacer nada especial por él. Anoche, ante la amenaza de la tormenta, estuve tentado de fabricar algo, no sabía bien qué, pero sin duda algún aparato complejo y desprolijo, que más que protegerlo probablemente le provocaría un infarto. Al mismo tiempo, temo que a Pajarito realmente pueda pasarle algo malo, y entonces perder, yo, la fe definitivamente, o más bien la esperanza de alcanzarla. ¿Habrà determinado el Espíritu que deba pasar por esa tremenda prueba? Me viene a la memoria la historia de Abraham, cuando Jehová le exigió el *sacrificio* de su propio hijo (LEVRERO, 2013, p. 59, grifos nossos).

Profanando ou fazendo um uso incongruente do mito de Abraão ao figurar-se como aquele que carrega a “lei misteriosa” e o dever absoluto do sacrifício da própria vida pela prática da escritura, o narrador, ou este sujeito-*autor*, resta como mito *autobiográfico*, isto é, um conjunto de anedotas e memórias de experiência sustentadas no valor *hagiográfico* que liga toda (auto)biografia ao fundamento da lei como “palavra de Deus” encarnada, evangelho. Voltando a Emanuelle Coccia (2012) no seu ensaio “O mito da biografia”:

Cristo concilia em seu próprio corpo lei e vida [...]. A lei se fez biografia, um conjunto de anedotas sobre um homem, que, de resto, passa seu tempo contando anedotas. [...] Todo

evangelho – quer dizer, cada um dos relatos biográficos mais importantes do Ocidente – é então a rigorosa tentativa de demonstrar que a lei já existiu como vida, e que se pode escrever somente como biografia deste homem (COCCIA, 2012, p. 16).

Apoiado no teorema freudiano da “impossibilidade da verdade biográfica”, o filósofo faz referência aos quatro evangelhos cristãos, e seu caráter *biográfico*, como narrativas exemplares ou modelos retóricos imitados até o cansaço e disseminados pela Lei e o direito secular no Ocidente, resultando que, desde suas bases, certo “rumor biográfico” sagrado governaria a recepção e interpretação de todo texto secular, profano ou literário.

Voltando ao mito de Abraão e à escrita literária como “estrutura sacrificial”, Marcos Natali (2013) reflete, a partir das *Circonfessions*, de Jacques Derrida²⁶, sobre as aproximações, nada novas, entre a tradição religiosa judaico-cristã e a tradição literária ocidental, levantando uma série de questões pertinentes à nossa leitura e abrindo o espectro interpretativo para as relações entre ética e estética ou da potência da literatura como discurso desestabilizador das estruturas políticas de representação da subjetividade contemporânea:

A literatura seria assim mais uma versão do sacrifício praticado por Isaac, dessacralizando as sagradas escrituras e expondo-as ao mundo. Com esse sacrifício, a literatura gera espectros dos textos sagrados, contaminando com fantasmas de seu ente amado e sacrificado (sacrificado por ser amado) o espaço supostamente secularizado da modernidade. As ruínas desse processo seriam visíveis em nossa relação com a obra literária, nossa atenção a seus detalhes e esperança no aparecimento durante a experiência de leitura de alguma espécie de revelação. A literatura, sugere Derrida, passa a ser sempre um pedido de perdão

²⁶ Ainda que nesta leitura aproximemos as anteriores proposições de E.Coccia com as do filósofo franco-argelino em relação ao aspecto sacro/profano da literatura, entendemos que existem diferenças metodológicas e interpretativas entre a genealogia da lei proposta por Coccia e as operações e estratégias de leitura da desconstrução derridiana.

pela traição de sua origem santa (NATALI, 2013, p. 209).

Do mesmo modo, através dessa aproximação com as relações “secretas” estabelecidas na literatura de Levrero entre as “experiências luminosas” e a figuração de um sujeito-*autor* dentro dos trilhos *hagiográficos* que acompanham a produção e recepção de todo texto *autobiográfico*, parece possível perceber certa complementariedade entre os discursos do sagrado e do profano, hipostasiados pelo ato da escritura literária, como forma de construção de uma “mitografia autoral” que problematiza os critérios modernos de “autor”, “obra” ou “estilo” literários, ao mesmo tempo em que consagra ou sacraliza a prática da escritura *autobiográfica* como uma forma de *hagiografia* contemporânea.

6.2 A BÍBLIA LUMINOSA

Yo soy hombre del Espíritu Santo; al contrario de Borges, es lo único que entiendo, lo único que conozco, lo único que creo
(LEVRERO, 2008).

Não é somente através de toda a simbologia associada a uma “epifania de pássaros” que a prosa *autobiográfica* de Levrero acede ou perpassa um entre-lugar sacro/profano de enunciação, onde um sujeito-*autor* se configura como traço *hagiográfico* da vida do escritor ou montagem de cenas “luminosas” ao modo de autorretrato des-figurado de um *autor* que transforma a vida/obra em “mitologia”. Como mencionado anteriormente, as “experiências luminosas” abordadas nos seus textos comportam uma variedade de temas ou objetos que disparam a heteróclita espiritualidade do escritor: experiências eróticas ou sexuais, fenomenologia onírica ou parapsicológica, cavilações em torno do comportamento de insetos ou animais, objetos inanimados, rochas, e até um semáforo podem se tornar material para pôr em funcionamento os “ocultos mecanismos” e “poderes mágicos” da escritura sob a ação do “Espírito” ou do *daimon* pessoal.

No entanto, como mencionado anteriormente, apesar de encontrar uma afinidade indiscutível entre esses elementos e um “espiritualismo” à maneira bergsoniana ou próximo de filosofias “vitalistas” modernas, preferimos, neste trabalho, nos concentrar em torno das figurações do universo religioso cristão e da apropriação profana da figuração

hagiográfica na literatura de Levrero, a fim de rastrear e indagar as correspondências sacro/profanas entre cultura e vida literária ou a produção de subjetividades e o discurso histórico ou nacional na escritura *autobiográfica* contemporânea.

Nesse sentido, e através deste filão crítico-teórico *hagiográfico* do sujeito-*autor*, continuaremos neste subcapítulo com a leitura dos dois últimos capítulos da *Novela luminosa* (2008), em que se apresenta, talvez de modo mais explícito que nos demais textos desta fase, uma problematização do uso sacro/profano e do cruzamento “rarefeito” de elementos cristãos na configuração de uma “mitografia autoral” na escritura *autobiográfica* de Levrero.

Como podemos lembrar, o romance-diário *La novela luminosa* foi publicado de forma póstuma, em 2005, pela editora Alfaguara, em Montevidéu, com reedições em 2008 e 2010, desta vez já sob o selo do consórcio editorial Random House Mondadori. Acreditamos que a relevância deste texto para a consagração póstuma da obra e da figura de Levrero tenha sido destacada como elemento importante ao longo deste trabalho e em função do referencial crítico-teórico utilizado. No entanto, na tentativa de acrescentar e enriquecer a nossa perspectiva com exemplos e citações retiradas dos textos, propomos a leitura e comentário em torno de alguns trechos que dialogam diretamente com a abordagem escolhida. Referimo-nos aqui a certas passagens das “experiências luminosas”, em que o narrador Levrero faz menção explícita à sua relação com a doutrina ou o imaginário bíblico e cristão, colocando-os no centro das figurações “mágico-místicas” do *autor* através da escritura *autobiográfica*.

Deste modo, citaremos, para começar, a “anedota das uvas”, um dos primeiros episódios “epifânicos” que o narrador-personagem faz coincidir temporalmente com o nascimento do “escritor”: “tanta cosa que ya había empezado a sucederme, y así fue como, en ese tiempo, pude escribir una novela”(LEVRERO, 2010, p. 519); “experiências” relatadas que teriam sucedido em meados de 1966, quando, isolado em uma casa de balneário em Piriápolis, começara a escrever seu primeiro romance *La ciudad*. Assim, continua o narrador-personagem:

Fue en ese ambiente de fermento espiritual, rodeado de una naturaleza agresiva pero sana y con esa tremenda – y dolorosa, y difícil – libertad que había conquistado que, una vez más, una mañana desperté deprimido. A través de la ventana veía un cielo gris, y si miraba hacia mi

propia mente también veía un cielo gris. [...] Me levanté con desgano y di vueltas por la pieza, no me imagino qué más pude haber hecho [...], hasta que se me ocurrió, por primera vez desde que estaba allí, apoyar los codos en el marco de la ventana y mirar hacia afuera [...]. Miré, pues, un rato por la ventana, hasta que de pronto, para mi gran sorpresa, me pareció distinguir una forma familiar entre las hojas del parral que techaba el jardín, al frente de la casa; miré bien y, en efecto, me inundó una alegría inmensa: allí había un racimo de uvas, milagrosamente olvidado [...] y no descubierto por los chicos del vecindario. Salí rápidamente, por primera vez en muchísimos años con una auténtica oración al Señor, de agradecimiento y felicidad; arranqué el racimo [...] y comencé a comer las uvas con delectación una por una. Ya era julio, o fines de junio; las uvas se habían vuelto vino y yo [...] recibí ese alcohol para el desayuno como una auténtica bendición, como un regalo de Dios; que lo era efectivamente, pues Dios había trazado todos mis pasos para que yo llegara a esa señal. [...]; había vuelto invisible el racimo para mucha gente, con la única finalidad de que yo lo recibiera en la forma de un vino que, Él lo sabía, yo todavía no estaba en condiciones de ir a pedir a ninguna misa. El cielo, siempre gris, me parecía brillante. Y me emborraché con esa pequeña cantidad de vino bendito, y empecé a cantar a voz en cuello, y me fui a acostar cantando y me dormí cantando, y desperté con la plena consciencia de que Dios existe y me ama [...]

La existencia de Dios no se desprende naturalmente de la anécdota, sino que surgió en mí simultáneamente con la percepción del racimo entre las hojas de la parra. No me convertí por la evidencia de un milagro, sino que la anécdota se hizo milagrosa por esa presencia de Dios que se reveló simultáneamente en mí. [...] Las uvas son como mi ayuda-memoria para fijar lo que sentí en aquel momento, y lo que sentí no se puede explicar, ni lo puedo siquiera evocar con palabras. Un mudo sentimiento de maravilla [...]

La anécdota de la uvas marca la transición, el eje, el punto de máxima gravedad entre una forma de vivir, de ser y de pensar, y otra completamente distinta [...] *la mano de Dios que me recibía y, a la manera del arco iris bíblico, sellaba el pacto con este vino, para mí sagrado* (LEVRERO, 2010, pp. 519-521, grifo nosso).

Essa citação, que pertence ao penúltimo capítulo do romance escrito em 1984 perfila, mais uma vez, uma apropriação do simbolismo bíblico ou cristão como eixo sacro/profano em torno do qual construir as cenas luminosas e carregar de excepcionalidade a figura do escritor como o “escolhido” de Deus. Por outro lado, a aparente banalidade da situação descrita e a ausência de elementos “sobrenaturais” ou “paranormais” concentra o caráter epifânico da anedota numa revelação súbita e (im)pessoal do divino que transfere, ao leitor-cúmplice, a carga iniciática ou cultural que acompanha a sua “conversão” em escritor. De fato, como tentaremos demonstrar aqui, as referências ao universo católico e cristão na *Novela luminosa* parecem se tornar o cerne das figurações de *autor* na escritura *autobiográfica* de Levrero à medida que o romance não deixa de recomençar²⁷ infinitamente em torno das “experiências luminosas” das quais tenta dar conta. Mesmo assim, não podemos deixar de mencionar, novamente, o aspecto profano ou híbrido que essas figurações *hagiográficas* apresentam ao longo do romance, misturando a experiência sexual, onírica ou erótica com os aspectos do místico e do sagrado. Ainda que neste trabalho não sejam devidamente aprofundadas, essas questões, sem dúvida, cruciais entre erotismo e sagrado na literatura de Levrero, comportam um ponto crítico-teórico ineludível a ser pensado como problema de fundo na sua escritura e que o próprio escritor abordou em diversas ocasiões. São inúmeras as vezes em que o narrador-personagem do romance associa e reflete sobre esses aspectos nos relatos como recurso meta-literário desde o qual projetar suas figurações de *autor*. Como exemplo, citaremos um trecho de mesmo penúltimo capítulo do romance, no qual o narrador apela com um chamado a seu *daimon* pessoal, o qual se encontra atarefado com os seios de uma moça que protagonizara anteriormente outra “experiência luminosa”:

²⁷ Ver PREMAT, Julio. “*Aquí me pongo a cantar*”, *relatos, prácticas e paradojas del comienzo*.

“Ven, *daimon* – digo –, o la novela se me va al tacho, si es que ya no se fue. ¿Recuerdas, *daimon*, que se trata de la novela luminosa? Queremos escribir algo que resuene como un himno, que despierte las mentes dormidas, que haga vibrar la dimensión ignorada en ondas incontenibles, para mayor gloria de Dios”. Él, por toda respuesta, tantea ligeramente esos pechos como para tomarles el peso, y me mira, diciéndome con su mirada “Qué mejor himno – qué mayor gloria – ¡imbécil!”, y sigue sobando. Yo, personalmente, no termino de aclarar del todo la relación, o las relaciones – puesto que son múltiples – entre la religión y el sexo (LEVRERO, 2008, p. 534).

Na sequência dessa declaração, o narrador continua o relato com o exemplo de outra “experiência luminosa” envolvendo o sexo, desta vez com uma garota que carregava um grande crucifixo de madeira como única vestimenta no momento do ato sexual. Intimidado perante a imagem do Redentor, em situação tão carnal, o narrador acaba descrevendo uma cena tão hilária quanto sacro/profana envolvendo o imaginário cristão:

La muchacha era linda, dulce, suave, cálida, perfumada – un verdadero lujo–. Uno cerraba los ojos y se abandonaba y por un rato se olvidaba de todo y de pronto, crac, el crucifijo metido en la boca, en un ojo, o arañándole la mejilla. O abría los ojos – que hay que abrirlos, claro, y bien abiertos – y ahí desfilaba inevitablemente la Historia Sagrada, la Muerte y la Resurrección, el Viernes Santo, el Sábado de Gloria y el Domingo de Pascua; las tres negaciones de Pedro, el sermón del monte, la boda de Canaán, la resurrección de Lázaro...en fin, el Apocalipsis. La imagen del Redentor, que impone, aunque uno no sea precisamente un beato, un respeto sobrenatural; que predispone al examen de conciencia y la confesión del pecados, contrapuesta con aquellos pezones erectos y ensalivados y...en fin [...] (LEVRERO, 2008, p. 535).

Mas, apesar do caráter brincalhão e descontraído com que aparecem manipulados os elementos do sagrado cristão, a cena provoca

uma reflexão do narrador em torno da mistura entre sexo e religião na sua escritura, que acaba na formulação de uma teoria pessoal para justificar o uso desse imaginário, anunciando a importância da sua relação com o universo católico como tema e material *autobiográfico* que passará a eclipsar as demais figurações *hagiográficas* e predominar como mote principal do capítulo final do romance, intitulado “Primera Comuni3n”:

Yo creo que esas cosas no deber3an mezclarse, a pesar [...] de una 3ntima relaci3n entre religi3n y sexo [...]. Temo [...] que mi novela luminosa se transforme en una mezcla de ese tipo. Quiero creer que no. Quiero creer que he sabido equilibrar los polos de lo que pienso es un fen3meno 3nico. Temo, tambi3n, que se me considere c3nico, mentiroso o hereje. Hereje, puede que lo sea, y tengo una teor3a para defenderme ([...]: si el cristianismo se impuso a sangre y fuego y dinero e Inquisici3n y unas cuantas cosas por el estilo, y henos aqu3, educados sin alternativas y con la jaula del dogma-y peor: de la superstici3n popular emanada de un dogma mal digerido-, tenemos derecho, pues, a hacer todas las adaptaciones necesarias para poder seguir manteni3ndonos creyentes – y al mismo tiempo, ser libres –). Pero, qui3rase o no, voy llegando sin propon3rmelo – partiendo de unos pezones erectos – a mi conversi3n. O “conversi3n”; que esto es algo que, tampoco, tengo nada claro. No s3 cu3l es, hoy, mi exacta relaci3n con la Iglesia – y estoy escribiendo esto, en parte, tambi3n para tratar de averiguarlo – Tampoco s3 cu3l ser3 ma3ana mi relaci3n con la Iglesia: estoy en blanco, o en gris. Pero que hubo conversi3n, la hubo; y que fue una experiencia luminosa, lo fue (LEVRERO, 2008, p. 535).

Este trecho, que fecha o pen3ltimo cap3tulo do romance, provavelmente tenha sido escrito posteriormente²⁸ ao resto dos cinco

²⁸ Cabe lembrar que a forma final da *Novela luminosa* se d3 a partir de uma beca da Funda33n Guggenheim que o escritor ganhara no ano 2000, como aclara o autor, sobre a rela33n entre o 3ltimo cap3tulo e as demais partes que comp3em o romance, no seu “Pref3cio hist3rico a la Novela luminosa”:

capítulos escritos em 1984, como nexos, anunciando uma nova virada *hagiográfica* na sua escritura *autobiográfica*. Como veremos, no capítulo final, é abordada estritamente a relação do escritor com a Igreja cristã ao longo da sua vida e sua “conversão” ao catolicismo, restando como demarcação derradeira ou póstuma, nos textos, de uma mitologia autoral associada com a vida dos santos ou o que aqui chamamos de o “mito da biografia”.

6.3 PÓSTUMA COMUNHÃO

Sí, soy católico del mismo modo que soy uruguayo
(LEVRERO, 2008).

Se, para um leitor já habituado com a produção “fantástica” ou “imaginativa” de Levrero anterior aos anos 80, a fase *autobiográfica* lhe resulte talvez anódina ou menos interessante devido à drástica mudança no uso dos elementos narrativos e do fator “ficcional” deslocados pelo registro confessional do diário de escritor, para outro leitor, já habituado com as “experiências luminosas” dos diários, a leitura do capítulo final da *Novela luminosa* apresenta diversas interrogativas que simultaneamente abrem e fecham a questão em torno de Levrero como “escritor de culto”, nascida nos anos 70. Portanto, resulta interessante se perguntar por que o narrador-personagem Levrero escolheu esmiuçar, neste capítulo, suas lembranças e memórias em torno da sua relação com a Igreja católica como fio condutor para encerrar uma série de textos e questões que o acompanharam durante mais de dezesseis anos até a publicação do romance que viria a fechar, como gesto póstumo e monumental, uma produção literária que abarcara quase quarenta anos e diversas facetas que compõem o “quebra-cabeça” Levrero.

“En el 2000 recibí una beca de la Fundación Guggenheim para realizar una corrección definitiva de esos cinco capítulos y escribir los nuevos capítulos necesarios para completarla. La corrección fue realizada, pero los nuevos capítulos no fueron escritos, y los vaivenes de ese año durante el que disfruté de la beca están narrados en el prólogo de este libro. [“el Diario de la beca” o qual ocupa mais de 400 páginas do volume]. Durante ese lapso, que fue de julio de 2000 a junio de 2001, sólo conseguí dar forma a un relato titulado “Primera comunión”, que quiso ser el sexto capítulo de la novela luminosa pero no lo logró: yo había cambiado mi estilo, y habían cambiado muchos puntos de vista, de modo que lo conservé como relato independiente. Continúa, de algún modo, a la novela luminosa, pero está lejos de completarla.” (LEVRERO, 2008, p. 18).

Pois, se como mencionado anteriormente, o capítulo pode ser considerado um mero “ajuste de contas” ou pagamento confessional de uma dívida com o universo católico ou cristão na vida do escritor, por outro lado apresenta, para o nosso trabalho, e à luz da perspectiva crítico-teórica esboçada, um interesse especial de leitura. Com efeito, e longe de tentar esgotar o tema *hagiográfico* em Levrero aqui assinalado, acreditamos que esta não foi uma escolha fortuita ou ocasional do escritor *autobiográfico* como forma de arrematar suas “experiências luminosas” no romance. Nesse sentido, e tentando ajustar nossa leitura com os pressupostos aqui trabalhados, não abordaremos em detalhe todos os avatares “biográficos” ou anedóticos apresentados no capítulo, mas alguns elementos ou figuras que nos permitam, a modo de reflexão final, percorrer ou entrever o decisivo peso *hagiográfico* cobrado na sua literatura e as figurações de *autor* que este provoca como condição de recepção e leitura dos textos. Para tanto, centraremos nossa atenção em torno de algumas “cenar luminosas” implicadas no relato da “conversão” ao catolicismo do narrador-personagem e nas quais se destacam a figura da Virgem e do Cristo, como nexos simbólico e sacro/profano no qual se insere uma figuração *hagiográfica* de *autor* nos textos.

Mas, antes disso, cabe comentar brevemente a presença de duas personagens no capítulo, que, a nosso ver, se relacionam como antecedentes *autobiográficos* que prefiguram a “conversão” do escritor e introduzem a atmosfera de culto ou “iniciática” predominante no relato. Referimo-nos aqui às figuras do curandeiro “don Tomás” e do sacerdote “Cándido”, dois personagens apresentados como controvertidos ou misteriosos em relação à Igreja católica, mas responsáveis pelo batismo na fé católica, o primeiro, e pela primeira comunhão, aos 36 anos do escritor, o segundo. Resulta interessante destacar aqui os mesmos traços de um caráter de devaneio, arroubo extático ou transe mencionado pelo narrador em relação aos dois personagens e o privilégio dado por Levrero a esses estados como condição mental ou espiritual indispensável para a escritura que, tempo depois, se tornaria uma marca registrada do seu “método” nas oficinas de escrita criativas. Assim, sobre “don Tomás”, personagem da infância do escritor e que liderara estranhas reuniões de cura espiritual na casa materna, o narrador diz:

Según él [...] veía a los muertos. A menudo se encontraba con alguno y lo saludaba. Su método terapéutico era bastante misterioso; en algún momento, sin previo aviso, cuando nadie lo

esperaba, caía en un estado de trance (lo llamaba “concentración”). Cerraba los ojos muy apretadamente y se quedaba ahí, muy quietito, mientras a su alrededor se hacía un respetuosos silencio (LEVRERO, 2008, p. 539).

No mesmo sentido, a descrição anedótica da relação com o sacerdote cristão de origem italiana, “Cándido”, a quem o escritor conhecera em meados dos anos 70, também está envolvida por traços que ressaltam uma atitude “distante e concentrada” do padre durante a celebração do rito da missa, que discordava do perfil aparente de toscó camponês europeu, o qual mal dominava o espanhol do dia a dia:

Y allí apareció Cándido, con unas increíbles vestiduras violáceas que no le sentaban mal y que llevaba con naturalidad y dignidad. No recuerdo exactamente el orden de cada uno de los pasos de la misa [...] Se leyó, y vino la homilía, y Cándido se expresó con notable claridad y buen sentido. Luego, cuando la celebración [...] al ofrecer el pan y el vino realmente se transfiguró y ya no era Cándido quien estaba allí. Evidentemente estaba en estado de trance, o si se prefiere en éxtasis; reconcentrado, entero, despegado de todo el entorno, un buen rato, con los ojos cerrados (LEVRERO, 2008, p. 552).

Deste modo, ao abordar *autobiograficamente* estes singulares personagens de pontual importância para o relato da sua “conversão” pessoal, o narrador-personagem projeta indiretamente sobre si mesmo as mesmas características de culto ou respeito pela imagem do mestre ou “sacerdote oculto das letras” que o próprio Levrero viria a provocar entre os seus leitores posteriormente. Como se refere o narrador-personagem a essa relação de culto e respeito perante a figura do amigo sacerdote,

La investidura sacerdotal, de cualquier religión, siempre me provocó respeto. Presupongo que hay un vínculo permanente entre Dios y el sacerdote, y que ese vínculo es una forma de presencia divina. Frente a un sacerdote asoman en mí mis mejores aspectos, y los peores tratan de ocultarse; en cierta forma la proximidad de un sacerdote me

resulta terapéutica [...] (LEVRERO, 2008, p. 549).

Continuando com a leitura do capítulo e retomando o levantamento crítico dos elementos do simbolismo cristão que afetam diretamente a figuração *hagiográfica* de autor em Levrero, cabe abordar agora um aspecto dessas apropriações profanas do imaginário sagrado ou cristão na literatura de Levrero que trata, novamente, sobre a questão “iniciática” ou de “conversão” nos textos, mas também sobre as mudanças em relação à presença do corporal, sexual ou erótico nas “cenas luminosas” finais do romance. Com efeito, se até então, nos demais capítulos que formam o romance, as referências sexuais ou eróticas com mulheres predominavam como transfundo profano das “experiências luminosas”, surpreende não encontrar praticamente nenhuma delas no capítulo “Primera comunión”. Pelo contrário, as últimas “cenas luminosas” narradas acontecem dentro do espaço de uma igreja católica durante o rito da missa. As relações carnis ou eróticas com amantes ou prostitutas dos capítulos anteriores transfiguram-se, agora, em lágrimas e na visão da “Virgem” como redenção dos pecados cometidos contra o sexo oposto pelo narrador-personagem.

Retomando um pouco as digressões anedóticas avançadas sobre este capítulo, será através da amizade estabelecida com “Cándido”, o sacerdote, que o narrador-personagem começa a assisti-lo na celebração da missa aos domingos, junto com um grupo de amigos bastante próximos. Num desses domingos, e no final da celebração, um tanto incomodado pela entoação de louvor à “Virgem”, o narrador-personagem confessa, no texto, em tom de ajuste de contas, sua aversão à imagem da “Mãe de Deus” e ao caráter virginal e “imaculado” da sua figura, dando passo a uma “conversão luminosa” de traços “marianos”, mas muito “levrerianos”. Ainda que se trate de um trecho bastante extenso, cremos necessária sua citação por conter alguns elementos importantes para a análise posterior:

La misa transcurrió como siempre, sin ningún detalle que la hiciera memorable, hasta su mismo final. Cándido pronunció su “Íte, missa est” [...] y Juan José, subido a su podio, nos recordó que ‘como siempre, nos despedimos cantando a nuestra Madre, la Santa Virgen’ y, como siempre, yo torcí la cara en un gesto de disgusto, porque de todas las cosas que me costaba tragar del dogma, era ese asunto de la Virgen el que más me

costaba. Yo soy hombre del Espíritu Santo; al contrario de Borges, es lo único que entiendo, lo único que conozco, lo único en que creo. [...] en aquel tiempo la idea de esa Madre de Dios, para colmo virgen, me resultaba más que desagradable; me chocaba, y me molestaba especialmente su popularidad. Entonces, torcí la boca, como siempre, y seguí en mi asiento, esperando que terminara de pasar la procesión que se desplazaba hacia la salida cantando a pleno pulmón. Entonces fue cuando empezó a llover; me cayó una gota sobre la camisa, a la altura del pecho, sobre el lado izquierdo, allí donde se cree que está el corazón. Mi sorpresa fue grande. ¿Cómo podía llover adentro de la iglesia? ¿Habría una rajadura en el techo? Miré hacia arriba y, desde luego, no vi nada más que esos dibujos (si es que había dibujos; en mi imaginación, el cielorraso de aquella iglesia se me aparece casi como el de la Capilla Sixtina; probablemente no hubiera “dibujos”). Me cayó otra gota, simétrica a la anterior, y empecé a ponerme nervioso [...] Me imaginaba que para que el agua se colara por esas goteras tendría que tener una fuerza tremenda. Pero al fin me di cuenta de que no estaba lloviendo, sino que mis ojos estaban llorando. Digo mis ojos porque yo, todavía, no había empezado a llorar; estaba totalmente ajeno a lo que estaba sucediendo en mi interior [...] Y lleno de confusión al sentir que las lágrimas me resbalaban por las mejillas y me seguían mojando la camisa, quedé unos instantes en el mayor desconcierto, y bastante asustado, porque no estaba acostumbrado a esa esquizofrenia que permitía que alguien llorara en mí y que yo me enterara solo por deducción. Pero esa esquizofrenia terminó de golpe, y vi, vi, no me pregunte con qué ojos, pero vi, en mi interior, la cara de una mujer conocida y amada, y luego la cara de otra, y luego de otra, y fue una legión de mujeres amadas, que incluía a mi madre, y en tal cantidad y a tal velocidad que ya no pude reconocerlas una por una, pero estaban todas allí, desfilando, acercándose a mí, y todas parecían decirme lo mismo, un reproche, un “por qué no

me quieres”, y supe que eso que me estaba hablando, esa esencia pura de lo femenino, ese denominador común a todas las mujeres y a todos los amores, era Ella, la mismísima María, en toda su fuerza y toda su presencia. No se parecía a las estampitas. No era una mujer, sino todas las mujeres. Una abstracción viviente y presente. Me fui moviendo en el banco, médio sentado, medi agachado, hacia la izquierda, buscando un corredor libre de gente, y huí, lleno de angustia, y avergonzado por mi llanto que no sólo no se había terminado sino que recién parecía empezar; el famoso nudo en la garganta, la angustia insoportable que solo en llanto se puede resolver, subiendo desde el pecho. Me fui escondiendo detrás de cada columna y pegándome a las paredes hasta encontrar una salida discreta y bajé los escalones más alejados de la entrada [...] busqué mi camino entre las sombras de la noche y de la calle hasta llegar a mi casa, sin dejar de llorar un solo momento. Cuando llegué a casa, [...] me tiré en la cama, así como estaba, y seguí llorando, y me dormí llorando, y al otro día me desperté llorando (LEVRERO, 2008, p. 554-556).

A visão de uma “abstracción viviente y presente” questiona o narrador-personagem em torno do seu ceticismo “por qué no me quieres”. Cabe lembrar a cena similar que se encontra na lenda da conversão do apóstolo São Paulo, quando uma luz cegante o faz “cair do cavalo” e uma voz lhe pergunta: “Saulo, Saulo, por que me persegues?”. Concordemos que essa “cena luminosa”, como todas as demais, não possui em si mesma nada de “revelador” ou “sobrenatural” para o leitor, e que o seu efeito “epifânico” se dê mais pelo grau de cumplicidade, “ao pé do ouvido do leitor”, do que por uma dicção “testemunhal” ou de prece carregada de traços de oralidade que compromete ou coloca em jogo um valor de “verdade biográfica” como pacto de leitura “não fictícia” dos relatos. Mesmo assim, acreditamos que toda esta sutil apropriação de correspondências simbólicas entre as “experiências luminosas” e a vida dos santos em Levrero podem ser entendidas como o desdobramento *autobiográfico* dos mesmos mecanismos místico-eróticos trabalhados na sua produção anterior relacionando sexo e religião, e defendidos em diversas entrevistas como o motivo principal

da sua “inquietação metafísica” com a escritura.²⁹ Para exemplificar melhor esse ponto, talvez seja conveniente a citação de um trecho de outro relato, “La cinta de Moebius”, escrito em 1974 e pertencente ao volume de relatos *Todo el tiempo* (2012). Neste relato, ainda que decididamente pertencente à fase “rara” ou “imaginativa” de Levrero – com fortes referências à infância, à memória subconsciente e ao trabalho com o material onírico –, os saltos temporais e a ambiência surrealista, o narrador-personagem passa por uma experiência de “iniciação sexual” com uma prostituta, no “Barrio Latino” de uma Paris anacrônica e labiríntica. Nessa cena, que não dista muito das “experiências luminosas” relatadas vinte anos depois na *Novela luminosa*, a personagem prostituta acabará fazendo uma espécie de “profecia intertextual” ao *alter ego* levreriano que acabará “se cumprindo” no final da “experiência luminosa” anteriormente citada, quando as misteriosas “gotas de chuva” benditas, as lágrimas involuntárias, se transformam num pranto impossível de conter que carrega um *pathos* espasmódico de comoção ou contradição de afetos no corpo do narrador-personagem destinado a contagiar ou comunicar “de alma a alma” a instância “transcendente” ao seu leitor. Assim, a prostituta, a mulher da vida, será a transfiguração mítica ou arquetípica que se “revelará” ao narrador-personagem *autobiográfico* como a imagem da Virgem e do “divino feminino”, selando, mais uma vez, como no “episódio das uvas”, um “pacto sagrado” entre o escritor e Deus, como aparece no trecho “premonitório” escrito quase trinta anos atrás:

No hagas caso – dijo ella –. Ahora estás conmigo.

²⁹ Declara Levrero em resposta a essa questão em diversas entrevistas:

“Me cuesta mucho separar lo que sería el impulso religioso, metafísico, del impulso erótico. Parten de un mismo centro y justamente son mis dos preocupaciones e intereses constantes. A través de las experiencias parapsicológicas, [...] y a través del erotismo y del sexo, he tenido esa percepción de una mayor dimensión del ser, y es lo que necesito casi como el oxígeno. Necesito aunque sea fugazmente esa trascendencia [...] Por eso hablo del erotismo como de una experiencia trascendente. Para mí no es tanto una cuestión de carne sino de espíritu. A través de los mecanismos eróticos encuentro la posibilidad de llegar al alma de otra persona.” (LEVRERO apud GANDOLFO, 2013, p. 51-52).

“El camino del erotismo es para mí casi un camino sagrado.” (Ibidem, p. 79).

“Yo creo que la experiencia erótica es esencialmente espiritual.” (Ibidem, p. 103).

Y siguió hablando, lenta y cálidamente, envolviéndome con su calor y su perfume. Su cara y su cuerpo parecían cambiar, hacerse menos denso, y a veces tomaba la forma de un niña, o de una adolescente, y de pronto volvía a ser como era; algo me estaba mareando, pero me sentía bien.

Cuando salgas de aquí olvidarás mis palabras – dijo, mezclando esta frase entre otras, acariciantes y suaves –. Pero en realidad no saldrás nunca de aquí. Creerás salir, como en un sueño, pero estarás siempre conmigo en esta pieza, y yo estaré dentro de tí, y tú dentro de mí. Los hombres me llaman Mabe, “ma belle” ¿comprendes? Pero *tú habrás de buscar mi nombre verdadero*. Hasta el día de hoy – agregó –, eras un niño. Yo te daré el poder de la vida – bajó el cierre de mi pantalón, muy lentamente, y con mano cálida se abrió camino hacia mi sexo. Yo sentía oleadas de sangre que me sacudían el cuerpo en breves oscilaciones, y una nueva sensación de fuerza y de poder, algo que me resultaba muy difícil tolerar, que me desbordaba; pero ella seguía hablando, mientras me acariciaba –. Andarás muchos años por el mundo buscándome, me buscarás en cada mujer, y en cada mujer que ames estaré yo un momento; pero solo un momento. Y estaré dentro de ti todo el tiempo, todo el tiempo, diciéndote tu nombre, empujándote continuamente hacia la vida y hacia la muerte. No tendrás descanso. Me buscarás por el mundo como si yo estuviera en el mundo; y tú estarás aquí todo el tiempo – sus manos seguían trabajando, formaban una copa que me transmitía calor –. Este es el don que te confiero – dijo, y con un breve movimiento de su muñeca hizo saltar un chorro de semen que recogió en el hueco de su mano –. Mira – dijo, y mis ojos contemplar on fascinados, como al microscopio, una masa de animalitos vibrantes que se amontonaban y bullían sin cesar, como un hormiguero, como un mundo. Mi cuerpo se agitaba en espasmos y yo sentía ganas de llorar, en una mezcla de felicidad y desconcierto –. No – dijo Mabel –, *no habrás de llorar ahora. Podrás llorar con este llanto solo*

cuando te atrevas a pronunciar mi verdadero nombre. Yo soy tu alfa y tu omega, la Virgen, el Espíritu; soy el principio y el fin...la madre de Juan el Bautista y de Jesús el Nazareno; tu madre y la madre del mundo; soy tu hija, que aún no ha nacido, e Irma estaba en mí, y Susana también estaba en mí; te conozco desde el principio de los tiempos...– su voz se iba apagando y yo comenzaba a recuperar lentamente mi lucidez; la había visto crecer y achicarse, la había visto como un árbol y como una serpiente, como una copa de piedra, como una cascada de agua, como una luna, como una niña, como una adolescente, y siempre era igual a sí misma, y me parecía conocer su voz desde siempre.

Bruscamente se levantó de la cama [...] y señaló un cartel pegado a la pared; era una lista de precios.

“Masturbación de un adolescente diez francos” – leyó, y extendió la mano.

[...] Salí al corredor frío y traté de arreglarme la ropa. *Tenía una gran confusión mental, y una especie de llanto resumido, de grito truncado en el pecho* (LEVRERO, 2012, pp. 85-86, grifos nossos).

Como mencionado anteriormente, a resolução deste “pranto truncado no peito” pode ser lida intertextualmente na cena da visão da “Virgem” que forma parte do último capítulo da *Novela luminosa*. Sem pretender uma “explicação” para a questão das mudanças no tratamento dos aspectos místico-eróticos no capítulo final do romance, simplesmente tentamos assinalar, mais uma vez, o caráter mitificante dado a essas experiências na literatura de Levrero e sua estreita relação com o simbolismo e o imaginário cristão como elementos preponderantes para uma figuração *hagiográfica* de *autor* na sua escritura *autobiográfica*.

Para finalizar, gostaríamos de comentar mais duas incrustações *hagiográficas* na forma de “conversão” no último capítulo do romance *La novela luminosa* que assinalam a preponderância final destes aspectos na sua apropriação pela escritura *autobiográfica* como

“mitologia autoral”. De fato, essas duas “cenas luminosas” envolvendo a liturgia da comunhão com o “corpo de Cristo” consagrado na hóstia pelo amigo-sacerdote “Cándido”, durante o rito da missa católica, encerram o último capítulo e dão conta, como exemplos figurais, da importância atribuída implicitamente nos seus textos à “vida dos santos”, como “excepcionais” ou “escolhidos”, e à escritura *autobiográfica* do autor. Assim, após ter recebido a benção e a permissão do amigo-sacerdote em tomar parte da celebração, o narrador-personagem declara:

[...] ese domingo de mi primera comunión resultó ser el día de Corpus Christi, la fiesta en honor de la Eucaristía, o sea el sacramento que, bajo las especies del pan y del vino – según la doctrina católica– contiene la presencia real de Jesucristo (LEVRERO, 2008, p. 557).

Essa citação tão prosaica e doutrinal advinda de um escritor “maldito” na linha de um Lautreaumont da literatura uruguaia, não deixaria de provocar outro “estranhamento” ou certo incômodo aos seus leitores dos anos 60 e 70, habituados com a profusão imagética “surrealista” e as cenas descarnadas de um erotismo “signado por un misticismo primitivo [no qual] orgía, fusión con el otro, anulación de las diferencias [e] canibalización” (DOMINGUEZ apud GANDOLFO, 2013, p. 51) atuam como elementos predominantes da sua narrativa. No entanto, sem pretender formular algum tipo de valorização em torno desta mudança radical no tratamento desses tópicos no capítulo final do romance em questão, tentamos aqui simplesmente assinalá-las como parte central da dinâmica ou estratégia *autobiográfica* da sua escritura, deixando para uma instância posterior a sua análise mais aprofundada. Como prossegue, pois, o narrador-personagem no relato da “experiência luminosa” envolvendo o rito eucarístico celebrado junto do amigo-sacerdote “Cándido”,

Ese domingo de Corpus me puse en la cola para recibir la hostia.

[...] Yo había tomado la hostia de su mano, y me la había llevado a la boca; sin masticarla había retornado lentamente hasta mi lugar en un banco, y allí había cerrado los ojos para explorar lo que sentía, mientras que la hostia se iba disolviendo, ahora ayudada por un pequeño trabajo de dientes.

La había tragado y seguía meditando, o tratando de meditar, pero todo se había vuelto nebulosos en mi mente, ocupada en su totalidad por algo algodonoso pero no del todo blanco, sino con algunas zonas grisáceas. Fue en ese momento que me rozó el ala de un ángel. En el pecho. Del lado de adentro. En el plexo solar, quizá. Más que el ala, la pluma del ala. El contacto físico más sutil que se pueda imaginar; incluso algo menos que físico, como de una materia enormemente más sutil que la materia más sutil que conocemos. En el momento lo formulé así: el ala de un ángel, y nunca encontré una fórmula mejor para expresarlo. Y luego, nada más (LEVRERO, 2008, p. 557-558).

O toque da “asa de um anjo” serve mais uma vez como “fórmula” *hagiográfica* na escritura para expressar o contato com o divino e o “pacto sagrado” estabelecido entre uma “fenomenologia litúrgica cristã” e a “vida excepcional” do escritor. Se, nos capítulos anteriores do romance, a revelação “luminosa” ou “epifânica” envolvia quase sempre uma ordem profana da experiência com o corpo sexual ou erótico do narrador-personagem, neste capítulo final a comunhão com o “corpo de Cristo” toma conta completamente da cena imaginária através da escritura *autobiográfica*, figurando, nos textos, uma tendência (auto)sacralizante ou *hagiográfica* do escritor.

Por último, para encerrar este capítulo final do nosso trabalho, e a modo de resumo exemplar das figurações *hagiográficas* de *autor* que tentamos ressaltar como elemento articulador na construção de uma “mitologia autoral” em Levrero, gostaríamos de citar a última destas figurações que, por si mesma, quase dispensaria qualquer comentário sobre a preponderância tomada por tais aspectos no seu romance póstumo e monumental. Referimo-nos, então, à segunda “experiência luminosa” do capítulo, envolvendo o rito da comunhão cristã e a declaração da “conversão” do narrador-personagem ao cristianismo, como “testemunho” final das figurações “luminosas” que vertebraram o nosso trabalho de leitura ao redor da escritura *autobiográfica* em Levrero. Diz o narrador-personagem, após o primeiro domingo de comunhão com o “Corpus Christi” e o “toque da asa de um anjo” relatado como “experiência luminosa”:

El domingo siguiente fui a recibir mi hostia con el anhelo anticipado de volver a sentir aquel roce sutil. Todo se repitió exactamente igual, excepto el roce. Esta vez, en mi banco, cuando cerré los ojos y deglutí la hostia, mi mente no quedó repleta de aquella sustancia algodonosa, sino que de pronto, sin ningún aviso previo, me vi a mi mismo clavado a una cruz. La vertical de la cruz era una madera que parecía delgada y flexible como una varilla, por efecto de la distancia; tenía kilómetros de altura, y desde allá arriba yo veía la Tierra pequeña, casi convertida en un punto allá abajo. La madera vertical se curvaba por mi peso, o por la curvatura del espacio. Sentí vértigo y pánico. Aquello duró unos momentos; luego desapareció.

[...] De modo que soy católico, aunque hace muchos años que no piso una iglesia. Creo que no es necesario; cuando uno ha incorporado ese símbolo de algo innombrable, que llaman Cristo, lo ha incorporado para siempre, y la Iglesia está adentro de uno; la Iglesia real, no la terrenal y política (LEVRERO, 2008, p. 558-559).

A “cena luminosa” final do narrador-personagem pregado numa cruz de dimensões quilométricas e desde a qual pode enxergar o mundo de cima, como um deus surreal que lembra a imagem do “Cristo de San Juan de la Cruz”, de Dali, quase não deixa dúvidas a respeito desta apropriação profanatória da figura do Cristo como símbolo ou modelo aglutinante sobre o qual erguer o próprio altar ou monumento em forma de uma “mitologia autoral” na escritura *autobiográfica* de Levrero.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegados neste ponto, no qual se esperaria encontrar alguma classe de conclusão final ou demonstração derradeira da validade das premissas ou hipóteses de leitura desenvolvidas ao longo do trabalho, mais do que respostas conclusivas o que resta a colocar são mais dúvidas e interrogativas que ficam em aberto. Pois, levando em consideração todo o exposto acima sobre a escritura *autobiográfica* em Mario Levrero, a partir de uma perspectiva crítico-teórica articulada basicamente em torno da *prosopopeia* da voz e do nome de *autor* e da figuração *hagiográfica* do escritor ou do artista como elementos centrais ou traços verbais a serem rastreados na leitura, não pretendemos aqui apresentar o tema como uma “explicação” para a ampla recepção crítica ou o sucesso editorial ou midiático alcançado pela literatura *autobiográfica* do autor na atualidade. Também não pretendemos, no último subcapítulo final, apontar para uma mudança “ideológica” do escritor, decorrente de sua “conversão” ao cristianismo, como causa “biográfica” do predomínio destes traços *hagiográficos* nos textos; muito menos pretendemos afirmar que a estratégia *hagiográfica* detectada na narrativa de Levrero responde a uma opção deliberada do escritor com a finalidade de angariar “fiéis” leitores – nada mais afastado da atitude de reserva e marginalidade na busca do “sucesso editorial” demonstrada pelo escritor ao longo de seus quarenta anos de labor com a escritura. O que aqui tentou-se foi uma aproximação de leitura entre uma determinada produção crítico-teórica sobre a literatura *autobiográfica* e os textos de um autor contemporâneo a tais especulações. Giorgio Agamben (2010) concebe o contemporâneo como uma relação deslocada e anacrônica do sujeito com seu tempo histórico cronológico, instalado num presente “intempestivo” como cissura inapreensível constantemente atualizada entre o futuro e o passado, e com o olhar fixo nas sombras que se projetam à contraluz do seu tempo, o contemporâneo se projeta na temporalidade simultânea de um “tempo-de-agora”, ou kairológico no qual coincidem, em forma disjuntiva ou paradoxal, o arcaico e o moderno.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEN, 2010, p. 59).

Pensamos que a escritura *autobiográfica* de Levrero promove essa relação descontínua e anacrônica do arcaico no presente, trabalhando à contraluz dos holofotes da cultura midiática direcionados à “espetacularização do eu” e ao mercado das subjetividades *new age* e da auto-ajuda; ao mesmo tempo, impugna o valor transcendente ou sublime da literatura como forma autônoma da linguagem capaz de propor utopias imaginárias como saídas em relação aos impasses de uma identidade histórica ou nacional. Pois, as “experiências luminosas” longe de representar positivamente uma imagem “santa” ou “heroica” do escritor, apresentam ou performam uma prática com a linguagem e com a escritura que problematiza qualquer identificação plena com uma “verdade biográfica” ou histórica de um *eu* de escritor. Ao trabalhar com uma linguagem coloquial próxima da oralidade e com materiais espúrios e banais advindos do cotidiano e o contingente da vida do escritor, a literatura *autobiográfica* de Levrero, na suposta tentativa de alcançar um contato com o “divino” ou o “transcendente” pela *escritura do eu*, acaba desenhando uma zona de opacidade nos relatos na qual as “experiências luminosas” restam como um “significante vazio” deslocado indefinidamente como enigma do *autor* a ser decifrado em cada leitura e em cada leitor. Como diz o escritor no “Prefácio histórico” da *Novela luminosa*: “[t]odo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros y aun tenebrosos.” (LEVRERO, 2008, p. 19). Assim, através de uma *escritura do eu* sob o signo do fracasso e do desencanto, as “experiências luminosas” se tornam uma figuração negativa ou contraditória daquele “que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.” (AGAMBEN, 2010, p. 64). Desse modo, acreditamos que, sob a enganosa simplicidade e transparência no uso do registro e dos materiais *autobiográficos* em Levrero, existe uma complexa problematização das relações entre experiência e literatura, realidade e ficção, mito e verdade, que desborda qualquer possibilidade crítica ou interpretativa em busca de um sentido pleno ou final para os seus textos.

Neste sentido, o intuito principal deste trabalho foi tentar elaborar e transitar um dos tantos caminhos de leitura que esses textos possibilitam sem pretender um maior aprofundamento nas suas consequências críticas e teóricas para o campo literário ou cultural. Se escolhemos rastrear os traços de uma figuração *hagiográfica* de *autor* nos textos, foi na tentativa de aproximar perspectivas críticas e teóricas trabalhadas durante o curso que, de algum modo, movimentaram um

desejo de leitura próximo do desejo e das interrogativas pessoais que a literatura *autobiográfica* de Levrero suscitou desde um começo.

Portanto, e voltando à frase que deu começo a este trabalho e às derivas acadêmico-*biográficas* relatadas no início, esta pesquisa serviu, a nível pessoal, como forma de “exorcismo” daquele encantamento ou feitiço provocado pela figura e a literatura de Levrero que impedia outras leituras mais afastadas ou distanciadas da sua “mitologia autoral”. Ao mesmo tempo, sua literatura me permitiu adentrar por caminhos críticos e teóricos sobre o acontecimento literário que abriram perspectivas de leitura até então impensadas para mim. Por outro lado, acredito que o valor acadêmico ou crítico-teórico de esta pesquisa se encontrara no juízo do seu potencial leitor, a começar pelo seu orientador e os membros da banca de defesa.

Por último, como divagação reflexiva geral, este trabalho tentou dialogar com questões que envolvem o nosso presente histórico e a vida em comum como sujeitos “consumidores” inseridos, ou não, numa sociedade global de mercado marcada por uma exacerbação cínica e radical das “diferenças” étnicas, sociais, de gênero, religião ou cultura a partir de categorias como *eu*, identidade, raça ou nação. Neste sentido é que acreditamos que a literatura *autobiográfica* de Levrero e as *escritas do eu* em geral, constituem um ponto crítico de abordagem de diversas problemáticas “históricas” do nosso presente, apresentando, senão uma saída imaginária ou ficcional para as mesmas, outras perspectivas que problematizam o *eu* e a identidade sob o signo do paradoxo, da aporia ou da ausência de um sentido único, na possibilidade de um pensamento não excludente das oposições dialéticas que permita a coincidência dos opostos a partir de um “vazio estrutural” no movimento de significação na linguagem. É neste ponto, que a nossa leitura *hagiográfica* do *autor* nos textos de Levrero tentou apresentar a problemática do *autobiográfico*. Ressaltando o deslocamento e a anacronia das formas *hagiográficas* dispersas no relato das “experiências luminosas” tentou se assinalar o aspeto “monumental” que atravessa uma escritura de traços “documentais” ou “biográficos” na literatura. Assim, a *prosopopeia* como figura da linguagem que “da voz aos mortos ou aos ausentes” e a *hagiografia* como o relato póstumo de uma vida consagrada pelo seu caráter de “santidade” ou “excepcionalidade”, nos serviram como dispositivos para rastrear, pela leitura, a construção imanente de uma figura epitafial ou monumental do nome de *autor* nos textos. Como afirma Paulo Leminski, em chave *hagiográfica* deslocada e anacrônica, sobre a poesia e a figura de Cruz e Souza: “Existe um paradoxo nos produtos culturais, superiores frutos do trabalho humano: eles *sobre-*

vivem ao autor, são uma vingança da vida contra a morte. Por outro lado, só podem fazer isso porque são morte: suspensão do fluxo do tempo, pompas fúnebres, pirâmide do Egito” (LEMINSKI, apud VAZ, 2005). Assim também, o “produto cultural” que aqui chamamos de “romance *autobiográfico*”, ou “Novela luminosa”, carrega em si mesmo, como acontecimento performático de linguagem, uma ausência e uma suspensão que lhe permitem tornar-se vida póstuma, resistência à morte, voz de um *eu* fantasmático do *autor* que retorna à vida em cada leitura como o *outro de si mesmo* para cada leitor. É neste sentido, que um “cheiro de santidade” misturado com um “cheiro de mortalidade”, no cruzamento sacro/profano promovido pela escritura *autobiográfica* de Levrero, resta como entre-lugar crítico-teórico de leitura através do qual este trabalho tentou transitar. O relativo “sucesso” ou “fracasso” de tal intento fica, agora, a juízo de cada potencial leitor.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.

AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Trad. Joca Wolff. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2011.

_____. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

BAJTER, Ignacio. El levererismo un movimiento a la zaga. In: *Semanario Brecha*, n.1136, 31. Ago. 2007, p. 24-26.

_____. Primer diario espiritual y un inédito. La religión Levrero. In: *Semanario Brecha*, n.1459, 8. Nov. 2013, p. 24-25.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 57-64.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 71-78.

_____. Texto (teoria do). In: *Inéditos. Vol. 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 261-289.

_____. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2013.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito á morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 291-330.

BENJAMIN, Walter. A religião do capitalismo. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. pp. 35-38.

COCCIA, Emanuelle. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. (trad. Joca Wolff). In: *Outra Travessia, n° 14*. Florianópolis: PPGL, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. pp. 7-21.

CORBELLINI, Helena. La trilogía luminosa de Mario Levrero. In: *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, Año 3, n.4-5, 2011. p. 251-261.

_____. Mario Levrero: las traiciones del soñante. In: *Nuevo texto crítico*, n.16-17, Standford: Standford University. Jul.1995 -Jun.1996.

DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. In: *Antrophos*. Barcelona, n.125, Suplementos 29, Dic.1991, p. 113-118.

_____. Autobiografía como desfiguração. Trad. J. Wolff. Desterro. In: *Sopro 71* Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2012.

DE ROSSO, Ezequiel (Org.) *La máquina de pensar en Mario*. Ensayos sobre la obra de Levrero. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Otobiografías*. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relumé-Dumará, 1994.

_____. Assinatura, Acontecimento, Contexto. In: *Margens da filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991. pp. 349-373.

DI LEONE, Luciana. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

_____. ¿Qué es un autor? Córdoba: Litoral, 1998.

_____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.

FUENTES, Pablo. Estudio posliminar. Levrero: el relato asimétrico. In: LEVRERO, Mario. *Espacios libres*. Montevideo: Puntosur, 1987.

GANDOLFO, Elvio. Prólogo. In: LEVRERO, Mario. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992.

_____. (Org.) *Un silencio menos*. Conversaciones con Mario Levrero. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

GARCIA, Leopoldo Germán, GUSMAN, Luis, LAMBORGHINI, Osvaldo. “No matar la palabra, no dejarse matar por ella”. In: *Literal* 1.ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

GIORDANO, Alberto. *Vida y obra: otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

_____. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

GIRALDI DEI CAS, Norah. ¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir. In: *Cahiers de LI.RI.CO*, n.5. París: Red LIRICO, 2010, pp. 29-53. Disponível em: <<
<http://lirico.revues.org/433> >> Acesso: Out. 2015.

GORTAZAR, Alejandro. El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernandez en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966). In: *Fragmentos, n.19*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

GOUIFFÈS, Nathalie. *Le biographique*. Paris: Magnard, 2002.

GUSDORF, George. “Condiciones y límites de la autobiografía” In: *Antrophos*. Barcelona, n.125, Suplementos 29, Dic.1991.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

KLINGER, Diana. *Escritas de si escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

_____. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. In: *Outra Travessia* n.14. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Jul.- Dic. 2012.

LADAGGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2012.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, Dic.1991, p. 47-61.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVRERO, Mario. *Espacios libres*. Montevideo: Puntosur, 1987.

_____. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992.

_____. *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce, 2004.

_____. *Dejen todo en mis manos*. Buenos Aires: Mondadori, 2007.

_____. *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo)*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.

_____. *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Irrupciones, 2010.

_____. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

_____. *Todo el tiempo*. Montevideo: Hum, 2012.

_____. *Diario de un canalla*. Montevideo: Trilce, 2013.

_____. *Burdeos, 1972*. Montevideo: Trilce, 2013.

_____. *Irrupciones*. Montevideo: Criatura, 2013.

LOUREIRO, Ángel G. Problemas teóricos de la autobiografía. In: *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, Dic.1991. p. 2-7.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. In: *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura, n.17, Jul. 2007. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> Acceso: Jun. 2015.

MARTÍNEZ, Luciana. Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance. In: *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010, p. 33-58.

MOLLOY, Silvia. *Vale o escrito*. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.

MONTOYA JUAREZ, Jesús. *Mario Levrero para armar*. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo. Montevideo: Trilce, 2013.

OLIVERA, Jorge. *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral. Madrid: Universidade Complutense, 2008.

OLIVEIRA, Leonardo D'Avila de. *Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)*. 2015. 642 p. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.

OLNEY, James. “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía” In: *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, Dic.1991.

PANESI, Jorge. El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso. In: *Orbis Tertius. Vol. I, n.1*. Buenos Aires: CONICET, 1996. pp. 1-9. Disponível em: <<
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/186> >> Acesso: Out.2015.

PIGLIA, Ricardo. “En el origen de un diario siempre hay una pérdida”. Diálogo inacabado con Ricardo Piglia. In: *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, Año 3, n.4-5, 2011, p. 117-135.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Versão eletrônica. Disponível em:

<<<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm> >> Acesso em: Out. 2015.

POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____. El autor: orientación teórica y bibliográfica. In: *Cahiers de LI.RI.CO.[online]*. n.1/ 2006. Disponible en: <
<http://lirico.revues.org/824>> Acceso: Jun. 2015.

RAMA, Ángel (Org.) Prólogo. In: *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

REALES, Liliana; FERRO, Roberto (Orgs.). *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2013.

ROCCA, Pablo. Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario. In: *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013, p. 79-111.

RUFINELLI, Jorge. Mario Levrero, Alice Springs y la verdad de la imaginación. In: *Nuevo Texto Crítico Vol.III, n. 16/17*. California: Standford University, 1996. pp. 59-71.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *A vida como literatura: O Amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. (Sup.) *Glossario de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SIBILA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SILVA OLAZÁBAL, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo:Trilce, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografías. Paulo Leminski. In: *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Literatura brasileña contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

_____. *Literatura e vida literaria*. Polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VARLOTTA, Jorge. “Argentinos mirando a Oriente”. In: *El Pais Cultural*, n. 163. Montevideo, 1992.

VAZ, Toninho. Paulo Leminski. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VERANI, Hugo. Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, N.160-161, Jul.-Dez, 1992.

_____. Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento. In: *Nuevo texto crítico*, n.16-17, Standford: Standford University. Jul.1995-Jun.1996.

WEINTRAUB, Karl. “Autobiografía y consciencia histórica” In: *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, Dic.1991.

WOLFF, Jorge. “Levrero com Aira: caligrafias *otobiográficas*. No prelo. 2014.