

Juan Pablo Chiappara Cabrera

FICÇÕES DE VIDA NA OBRA
DE CARLOS LISCANO

Belo Horizonte
2009

Juan Pablo Chiappara Cabrera

FICÇÕES DE VIDA NA OBRA
DE CARLOS LISCANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira
Brandão Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

AGRADECIMENTOS

A Carlos Liscano, pela generosidade de ter me recebido na sua casa para conversar, por me facilitar o acesso a alguns de seus livros, assim como a textos críticos sobre sua obra. Enfim, por sempre se mostrar aberto ao diálogo.

Ao professor Luis Alberto Brandão Santos, meu orientador, pela sua leitura cuidadosa e enriquecedora, que contribuiu de forma fundamental para o resultado final desta tese.

A minha esposa, Nara Luiza, por ter percorrido este caminho junto comigo e por tudo aquilo que conquistamos ao longo dos últimos quatro anos, em especial, o nosso filinho recém-chegado, Luis Pablo.

À minha família, porque graças a ela tenho podido me manter próximo das minhas origens e de afetos chave da minha vida.

A Carlos Gadea, meu amigo de sempre, pelo diálogo constante, que nos ajuda a pensar.

RESUMO

Esta tese propõe uma leitura crítica da obra literária do uruguaio Carlos Liscano, a qual se destaca pelo seu caráter inovador no contexto das letras contemporâneas do seu país. Analisamos como o autor re-elabora, de uma maneira própria e eminentemente ficcional, a memória pessoal e a coletiva vinculadas ao passado recente – o cárcere e a ditadura militar – e ao momento de formação de algumas representações sedimentadas da cultura uruguaia. Investigamos de que modo Liscano problematiza as questões de como, por quê, para que e o quê da enunciação literária e como elas se integram à trama de seus livros. Apresentamos alguns conceitos que desempenham caráter heurístico na análise do *corpus*, dando destaque especial à paratopia e a dois corolários seus: a bio/grafia e a embreagem paratópica. Ponto de partida da nossa pesquisa, esta tríade conceitual, proposta por Dominique Maingueneau, pretende mostrar a fratura entre o lugar de enunciação do escritor e os enunciados proferidos, isto é, evidenciar a passagem de um espaço de vida para um outro de ficção, ambos metamorfoseados no ato de realização da obra. Estabelecemos um diálogo entre paratopia e heterotopia, de Michel Foucault, e entre paratopia e exotopia, de Mikhail Bakhtin. Tencionamos pensar o caráter heterogêneo da linguagem e da situação do sujeito no discurso, propor uma arqueologia possível da paratopia e criar um contexto teórico para embasar a leitura do *corpus* escolhido, composto pelas obras *La mansión del tirano*, *El camino a Ítaca*, *Memorias de la guerra reciente*, *El furgón de los locos* e *La ciudad de todos los vientos*. Um desdobramento teórico se torna fundamental para a abordagem destas obras: o problema da representação. Situando-nos paratopicamente, indagamos a capacidade do discurso literário de ser um lugar específico do dizer e do estar no mundo, de fazer o mundo, e não necessariamente de imitá-lo ou transcendê-lo.

RESUMEN

Esta tesis propone una lectura crítica de la obra literaria del uruguayo Carlos Liscano, la cual se destaca por su carácter innovador en el contexto de las letras contemporáneas de su país. Analizamos cómo el autor reelabora, de una manera propia y eminentemente ficcional, la memoria personal y colectiva, ambas vinculadas al pasado reciente – la cárcel y la dictadura militar – y al momento de formación de algunas representaciones sedimentadas de la cultura uruguaya. Investigamos de qué modo Liscano problematiza las cuestiones de cómo, por qué, para qué y el qué de la enunciación literaria y cómo éstas se integran a la trama de sus libros. Presentamos algunos conceptos que desempeñan un papel heurístico en el análisis del corpus, destacando especialmente la paratopía y dos de sus corolarios: la bío/grafía y el embrague paratópico. Punto de partida de nuestra investigación, esta tríada conceptual, propuesta por Dominique Maingueneau, pretende mostrar la fractura entre el lugar de enunciación del escritor y los enunciados proferidos, o sea, evidenciar el pasaje de un espacio de vida hacia otro de ficción, ambos metamorfoseados en el acto de realización de la obra. Establecemos un diálogo entre paratopía y heterotopía, de Michel Foucault, y entre exotopía y paratopía, de Mijaíl Bajtín. Nuestra intención es pensar el carácter heterogéneo del lenguaje y de la situación del sujeto en el discurso, proponer una arqueología posible de la paratopía y crear un contexto teórico que sea la base de lectura del corpus elegido, compuesto por las obras *La mansión del tirano*, *El camino a Ítaca*, *Memorias de la guerra reciente*, *El furgón de los locos* y *La ciudad de todos los vientos*. Un desdoblamiento teórico se vuelve fundamental para el abordaje de estas obras: el problema de la representación. Situándonos paratópicamente, nos indagamos sobre la capacidad del discurso literario de ser un lugar específico del decir y del estar en el mundo, de hacer el mundo y no necesariamente de imitarlo o trascenderlo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I	17
1 O discurso literário: uma forma de ação.....	18
1.1 Paratopia.....	18
1.2 Heterotopia.....	30
1.3 Exotopia.....	41
1.4 Bio/grafia e embreagem paratópica.....	46
1.5 Representação e ato.....	50
CAPÍTULO II	71
2 Inscrever e representar de forma paratópica.....	72
2.1 <i>La mansión del tirano</i>	77
2.2 <i>El camino a Ítaca</i>	86
2.3 <i>Memorias de la guerra reciente</i>	98
CAPÍTULO III	115
3 Imaginar um testemunho, criar uma memória.....	116
3.1 Ruptura inesperada.....	116
3.2 Tradição perpétua.....	122
3.3 Testemunho paratópico.....	135
CAPÍTULO IV	150
4 Escrever para crer.....	151
4.1 Escrever e duvidar.....	157
4.2 Escrever e escapar.....	167
4.3 Escrever e voltar.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
REFERÊNCIAS.....	191

INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é analisar a obra literária do escritor uruguaio Carlos Liscano.¹

O mais relevante entre os motivos possíveis para escolher a obra deste autor é seu caráter inovador no cenário das letras uruguaias, aliado ao fato de ela estimular o pensamento crítico. Nossa reflexão, do ponto de vista teórico, parte da consideração do *corpus* sob seu estatuto discursivo. Pensar em termos de discurso significa compreender a escrita literária da perspectiva da enunciação, isto é, de um ponto de vista epistemológico que busca compreender toda manifestação de linguagem na articulação do dizer e do fazer.² Trabalhar dentro do paradigma no qual se insere a noção de discurso literário implica em levantar problemas vinculados à relação ambígua, paradoxal, esquiva, escorregadia e relativa que uma obra estabelece com o mundo, com a tradição e com a memória.

As características específicas da obra em análise colocam um desafio maior por se tratar de um escritor cuja vida pautou de forma decisiva sua produção literária. Se atualmente é bastante comum que os escritores declarem o mesmo que Liscano no seu último livro, intitulado *El escritor y el otro* – “Porque o eu se define escrevendo. (...) Escreve-se para deixar testemunho da vida” (LISCANO, 2007, p. 155)³ –, o desafio consiste em ir além de uma leitura do tipo biográfica e sociológica, que se limitaria a revelar este ou aquele aspecto da vida do escritor ou da sua visão de mundo e do contexto histórico que lhe tocou viver. Nossa proposta é investigar a obra problematizando as vozes que nela enunciam, assim como os espaço-tempos em que aparecem ou aqueles que são criados pelo ato de enunciação, elementos dos quais decorre a emergência de uma identidade fronteiriça. Personagens e mundos quiméricos são também uma forma heterogênea de pessoas e do mundo histórico.

¹ Carlos Liscano nasceu em Montevideu, no dia 18 de março de 1949. Durante a sua juventude foi membro do Movimento Revolucionário de Libertação Nacional Tupamaros (MLN-T). Por este motivo, foi preso em 27 de maio de 1972, antes do início da ditadura militar, que começou oficialmente com o golpe de estado do dia 27 de junho de 1973. Ficou na prisão até 14 de março de 1985, duas semanas depois de se restaurar a democracia no Uruguai, no dia 01 de março. No longo período que permanece preso, se transforma em escritor, produzindo às escondidas. No final de 1985, decide ir para a Suécia, onde reside até 1996, dedicando-se a escrever, re-escrever e publicar seus primeiros livros. Naquele país também exerce a profissão de professor, realiza trabalhos de tradução e faz algumas turnês apresentando peças de teatro de sua autoria. Em 1996, retorna a Montevideu. Atualmente, mora nos arredores da capital uruguaia e desenvolve sua atividade de escritor, além de exercer o cargo de vice-ministro da cultura, desde o mês de outubro de 2009.

² Na linha da filosofia de John Austin, que reuniu um ciclo de conferências sob o título *How to do things with words* (1951), citada aqui como a pedra de toque que dá início a uma nova forma de conceber a linguagem, na segunda metade do século XX.

³ “Porque el yo se define escribiendo. (...) Se escribe para dejar testimonio de la vida.” Salvo indicação nas Referências, as traduções de todas as obras consultadas em língua estrangeira são minhas.

Mas a fixação do sentido não se dá de antemão ou não reflete uma representação prévia; ela é resultado de um processo de criação e de recepção que torna a obra um devir e não a cristalização de formas acabadas, seja do mundo ou do imaginário ficcionalizado. Para o leitor crítico, o desafio é lançado pelas últimas palavras do epílogo do primeiro romance, *La mansión del tirano*, que Liscano começou a escrever dentro do presídio, num dos momentos mais duros da repressão: “Creio que esta versão⁴, como romance, pode existir entre tantas outras, à margem do seu passado e das anedotas carcerárias.” (LISCANO, 1992, p. 185).⁵

A obra deste escritor é voltada sobre si mesma e demonstra ter consciência dos problemas de como, por quê, para que e o quê da enunciação literária. Do primeiro ao último romance, passando, em particular, por *El método y otros juguetes carcelarios* (1987) e por *La ciudad de todos los vientos* (2000a), observa-se uma constante reflexão teórica sobre a atividade de escrever, à qual é implicitamente atribuída uma força dupla: a de enunciado (resultado) e a de ato (processo).

As condições das quais Liscano parte acabam por incidir na fundação de uma escrita que imprime de diferentes maneiras o ambiente fundamental e fundador no qual se torna escritor: o cárcere. Isto acontece tanto na trama e na estrutura dos romances, nos livros de poemas, nas peças teatrais, ou nos livros onde o gênero é bem mais ambíguo. Além do cárcere, num “segundo momento” de sua vida, o exílio e a viagem também se constituem em ambientes fundamentais na elaboração da obra, mas nunca é rompido o vínculo essencial que a fundou. De qualquer maneira, em nenhum caso o resultado é um reflexo plano do contexto enunciativo, mas sim a transformação poética de todos os elementos textuais e contextuais que incidem na obra.

Do ponto de vista teórico-metodológico, utilizamos alguns conceitos que desempenham caráter heurístico na análise do *corpus*. Num primeiro momento, propomos, a partir da obra de Dominique Maingueneau, o conceito de paratopia, que, fortemente vinculado às noções de discurso constituinte, bio/grafia e embreagem paratópica (MAINGUENEAU, 2001, 2004), se apresenta como ferramenta útil para equacionar a passagem da pessoa (no mundo) pelo escritor (subjetividade que produz e se produz no ato de produção e na sua legitimação social)

⁴ A primeira versão do romance lhe foi roubada por um militar na cadeia. Depois Liscano o reescreveria muitas vezes até chegar à versão final. Cf. LISCANO, 1992, p. 185.

⁵ “Creo que esta versión, como novela, puede existir entre tantas otras, al margen de su pasado y sus anécdotas carcelarias.”

rumo ao inscritor da obra (categoria intermediária entre as duas anteriores), instâncias que fundam um autor (unidade imaginária). Como ponto de partida, a paratopia e seus corolários se mostram produtivos na sua capacidade de tornar visíveis as fendas que se abrem entre o lugar de enunciação do escritor, afetando os enunciados proferidos. A paratopia evidencia a passagem de um espaço de vida para um outro de ficção, ambos metamorfoseados no ato de realização da obra.

Num segundo momento da proposta teórica, estabelecemos um diálogo com os conceitos de heterotopia, de Michel Foucault (1999, 2006a), e de exotopia, de Mikhail Bakhtin (2000, 2005, s/d). Os objetivos básicos são: pensar o caráter heterogêneo da linguagem e da situação do sujeito no discurso, propor uma arqueologia possível da paratopia e criar um contexto teórico paradigmaticamente pragmático para embasar a leitura do *corpus*. O conceito de heterotopia contribui fundamentalmente para perceber a heterogeneidade do lugar de enunciação, que se reflete na heterogeneidade da linguagem, nas subjetividades responsáveis pelo ato de discurso e no caráter fronteiro do sentido. A exotopia contribui para formular a condição de ato/atividade de toda produção linguageira, atrelada à condição de exterioridade do sujeito em relação a si próprio, distanciando-se da noção de sujeito transcendente de Descartes e do “como se” kantiano.

Num terceiro momento da nossa proposta teórica, desenvolvemos uma discussão sobre o conceito de representação com o intuito de defender que o discurso literário, como lugar específico do dizer e do fazer, ao se cristalizar em uma obra não o faz necessariamente imitando o mundo ou transcendendo-o. Um ponto de vista exo-hetero-paratópico se inclina a favor de uma relação obra-mundo que é fruto de uma representação-efeito. Para analisarmos esta questão, focamos o momento de ruptura que significou o *Quixote* de Cervantes e estabelecemos um diálogo crítico entre as leituras que dele fizeram Alfred Schütz, Erich Auerbach, Fiódor Dostoiévski, Jorge Luis Borges, Mikhail Bakhtin e Octavio Paz. Propomos uma aproximação à discussão suscitada por essa obra-chave da literatura universal por acreditarmos que ela se torna exemplar ao evidenciar a necessidade de considerar a presença do sujeito Cervantes no romance como sendo um elemento primordial para entender a força do ato discursivo que a obra supõe. Entendemos que o *Quixote* é um evento que se antecipa à modernidade – pré-figurando-a – porque revela uma mudança fundamental na relação entre linguagem e referencialidade, gesto comparável ao que o pintor Diego Velázquez realiza no

quadro *As meninas* ao se autorretratar, propondo uma *mise en abyme* que parodia o olhar centrado e o desloca para o lado de lá da tela.

Para o preso político Liscano, no início havia o calabouço, o frio, a umidade e a solidão de um corpo sem luz. Depois, houve M e o nascimento de uma nova voz. Personagem do romance *La mansión del tirano*, M dá à luz a obra de Liscano e o homem novo Liscano, dessemelhante do “homem novo” que se propunha na América Latina, nos anos 1960, no contexto da Guerra Fria.⁶ Tal como lembra em *El escritor y el otro*:

Começou assim. Em 1982, descobri que a literatura seria o centro da minha vida. (...) Creio que alguma vez quis ser como [o personagem] Hans, ou ser Hans. Mas o pior é M, a quem nunca consegui desenvolver, conhecer totalmente. Ele é como uma ameaça, é quem me coloca em movimento. (LISCANO, 2007, p. 20-21).⁷

Isto justifica a epígrafe que abre o mesmo livro, a qual se repete como lembrete na frase de encerramento: “Eu fui inventado por M, e fui inventado na escuridão.” (LISCANO, 2007, p. 5 e 189).⁸ M atravessa toda a obra de Liscano. Reaparece no conto “La extraña vida de M” (LISCANO, 1994) e, com um tom mais intimista, no poema “La salvación por M”, de *La sinuosa senda*: “M não é, mas me salva de ser somente eu, que nunca fui.” (LISCANO, 2002, p. 28).⁹ A cisão do sujeito, acontecida no romance fundador de sua obra, é uma constante que marca toda sua produção literária. Ler Liscano consiste em responder que obra ele constrói trabalhando dessa forma e o que ela revela sobre o processo que transforma um texto em discurso, um homem em autor.

Ao analisar os romances do *corpus* desta tese não é possível falar de autobiografia, como não é possível fazê-lo em relação a *El escritor y el otro* – um trabalho de memória da própria escrita e do processo que a fez nascer –, mas tampouco é possível pensar na forma autobiográfica ao abordar o livro mais próximo do testemunho, *El furgón de los locos*. Neste

⁶ Em março de 1965, Ernesto Che Guevara envia um texto a Carlos Quijano, diretor do Semanário uruguaio *Marcha*, intitulado “El socialismo y el hombre nuevo en Cuba”. A publicação desse artigo teve uma forte repercussão na esquerda uruguaia e a expressão “o homem novo” se tornou fundamental para o movimento revolucionário que tinha sido iniciado dois anos antes. Em 1965, Liscano tinha dezesseis anos.

⁷ “Empezó así. En 1982 descubrí que la literatura iba a ser el centro de mi vida. (...) Creo que alguna vez quise ser como Hans, o ser Hans. Pero el peor es M, a quien nunca logré desarrollar, conocer del todo. Es como una amenaza, es quien me pone en marcha.”

⁸ “A mí me inventó M, y me inventó en la oscuridad.”

⁹ “M no es, pero me salva de ser solo yo, que nunca he sido.”

caso, como nos outros livros de Liscano, a escrita inscreve transformando a percepção do mundo e o imaginário do escritor. Mesmo contando os eventos mais violentos sofridos na própria carne, causados pela repressão militar, *El furgón de los locos* se apresenta como o resultado de um processo bio/gráfico, que opera uma metamorfose no sujeito, no referente, no espaço e no tempo inscritos na obra. Liscano, situado num lugar novo – que cava fissuras na homogeneidade discursiva que pretende ordenar o passado na base de uma dualidade tranquilizadora –, oferece o que propomos chamar um testemunho paratópico, através de um relato que não faz apelo à comiseração nem ao heroísmo, e recusa o didatismo da denúncia.

De maneira diferente, no romance *El camino a Ítaca* a memória de Liscano se realiza no processo de construção de uma outra história, a que acontece com o protagonista Vladimir, um uruguaio exilado por vontade própria, primeiro na Suécia e depois em Barcelona, que vive à procura de um equilíbrio pessoal, tanto financeiro quanto afetivo. Liscano não é Vladimir, mas as incidências da *bio* (vida) do escritor na grafia (discurso) do romance são possíveis se se concebe o processo de escrita como um ato performativo que ameaça o equilíbrio das relações convencionais entre vida e obra. Sob a ótica do paratópico e do bio/gráfico, é possível propor que, no caso da obra analisada, aquela incide nesta porque o corpo de Liscano, impelido a realizar um gesto de escrita (fiel ao ato fundador do calabouço onde nasce a voz literária de Liscano), inscreve a memória, que aparece deslocada no processo de criação estética. Adotando uma lógica de representação exo-hetero-paratópica é possível propor que, ao longo da história contada em *El camino a Ítaca*, abrem-se rachaduras que são como passagens no tecido vivo da narrativa, que nos levam de Vladimir a Liscano e vice-versa.

Em *Memorias de la guerra reciente*, o paradoxo está em que o romance não trata, como se poderia presumir, da guerra que travaram militares e guerrilheiros no contexto da pré-ditadura militar uruguaia. Ao contrário, o autor nos surpreende com um livro que chega a fazer a apologia da vida castrense. Diante do desconcerto, a leitura sociológica se torna inviável pelo fato de o contexto histórico recente não ter sido mimetizado de forma fácil, polarizada, domesticada. Parte da crítica, no momento da publicação, tentou desarmar a contradição escancarada na superfície do romance sugerindo que este teria um caráter essencialmente apócrifo. Isto levaria a supor que Liscano se esconderia por trás de uma máscara cuja função seria parodiar os discursos a favor da ditadura. Esta leitura parecia plausível em 1988, quando se publica o romance pela primeira vez, apenas três anos depois do fim do regime ditatorial.

Do nosso ponto de vista, o romance não está construído na base do apócrifo, mas sim do paratópico. Se não fosse assim, se deveria acreditar na possibilidade de se obter um relato verdadeiro que jazeria como substrato do grande macroenunciado irônico que seria o romance. O apócrifo só poderia ser aceito se fosse pensado em relação aos discursos “oficiais” sobre a memória do enclausuramento ou sobre o sentido da extrema violência que os uruguaiois foram capazes de realizar consigo mesmos. Entretanto, é o ponto de vista paratópico que revela a espessura de *Memorias de la guerra reciente* trazendo à tona a história de uma fratura da pessoa Liscano, que é narrada no romance, deslocadamente. Por mais contraditório que possa parecer, neste romance a apologia do enclausuramento e de uma vida pautada por regras elementares e iniludíveis – situação análoga a da vida do presidiário – é o reconhecimento de que tais regras impostas por outros se tornaram produtivas e até desejáveis para que nascesse uma nova identidade, filtrada pelo fazer literário.

É no romance *La ciudad de todos los vientos* que Liscano torna ainda mais explícito o problema da relação literatura/vida e a intrincada maneira como ambas se realizam, a partir do momento que se viu como um escritor. A mudança de rumo que o fez abandonar a militância dentro do presídio abriu um leque de possíveis convicções que ultrapassava as certezas ideológicas prévias. Desde aquele momento, a condição de escritor, que inegavelmente salva do aniquilamento psicológico e físico a vida do ex-militante, se consolida como a matriz sobre a qual se ergue uma nova identidade:

Foi assim. Eu entendi uma vez, no final de 1980 e começo de 1981, que eu era escritor. Não que eu seria, mas que já era escritor. (...) Se sentir escritor antes de ter escrito nada é uma soberba (...) Mas hoje eu acho que sem essa convicção injustificada a gente não se torna escritor. É tão radical esse fato que, como no pensamento religioso, a gente poderia dizer que ter fé já é em si um modo de se salvar. (LISCANO, 2007, p. 77).¹⁰

A certeza de Liscano de que um processo novo de formação da sua identidade se inicia no momento em que se vê como escritor alcança uma expressão formalmente complexa em *La ciudad de todos los vientos*, que, de alguma forma, remete à complexidade formal do seu primeiro romance, *La mansión del tirano*. A partir da constatação de um trabalho intenso de

¹⁰ “Fue así. Yo entendí una vez, a fines de 1980 y principios de 1981, que yo era escritor. No que iba a ser escritor, sino que ya lo era. (...) Sentirse escritor antes de haber escrito nada es una soberbia (...). Pero hoy creo que sin esa convicción sin justificativo uno no se transforma en escritor. (...) Es tan radical ese hecho que, a la manera de los religiosos, uno podría decir que tener fe es ya un modo de haberse salvado.”

mise en abyme das vozes que assumem a narração das histórias que se desenvolvem “paralelamente” – a de C e a de Liscano –, o leitor acaba por entender que a liberdade, proporcionada pela escrita literária desde o começo, se torna uma noção relativa. De fato, ao mesmo tempo em que a escolha da enunciação literária liberta o homem Liscano, o sujeito que nasce a partir dessa escolha é condenado a uma fratura. A literatura que liberta também é uma forma de tentar entender e preencher a condição necessariamente cindida do escritor, mas o resultado sempre é parcial e provisório.

Apesar disso, Liscano “reconhece” no romance que a prática da escrita é o último reduto onde a vida pode prosperar para ele. O assunto central deste livro, o retorno ao lugar de origem, Montevideu – depois de treze anos preso e de dez no exílio voluntário –, não tem mais como se realizar de forma plena para o corpo e para a consciência de Liscano sem o suplemento da escrita, a qual o “condena” a uma origem desconstruída e fronteira, mediada por uma experiência de linguagem ficcional, panaceia (deusa da cura) e último extremo possível (ameaça da cura). A única via de escape em direção ao território afetivo é uma construção literária na base da relação paratópica entre memória e biografia, cuja efetivação se dá nas obras escritas e na pele de algum personagem híbrido, que não é o escritor, mas que realiza algumas de suas obsessões.

Ao se ter uma visão global da obra de Liscano, é possível perceber que grande parte de sua relevância está no caráter intempestivo da mesma e numa feição formal nada convencional no contexto da literatura uruguaia contemporânea. Liscano enuncia determinados pontos de vista de um lugar donde se esperaria outro posicionamento, desafiando um conservadorismo bastante visível no conjunto dos discursos da nação, não só do discurso literário. Trabalha à margem de uma tradição em relação à qual acaba se distanciando em pelo menos três planos: recupera e re-elabora de uma maneira muito própria a memória pessoal e coletiva, inova no gênero de seus livros e se posiciona de forma alternativa no contexto ideológico vinculado não apenas ao passado recente, mas também àquele no qual repousam as representações mais convencionais dos alicerces da nação uruguaia.

Esta tese dedica o Capítulo I à discussão teórica explicitada acima. No Capítulo II, focamos o estudo articulado de três romances de Carlos Liscano: *La mansión del tirano*, *El camino a Ítaca* e *Memorias de la guerra reciente*. A unidade de leitura se baseia no que propomos chamar uma poética do enclausuramento, que se inscreve nos três romances analisados. A

condição do espaço físico onde Liscano se torna escritor, palpável no primeiro romance, faz nascer o delírio de M – “Aquele delírio próprio de preso se tornou realidade” (LISCANO, 2007, p. 86)¹¹ –, do qual, no segundo romance, se oferece uma espécie de arqueologia, através da história de um soldado sem nome, num lugar não identificado, e, por último, aflora na narração do viajante-sonhador Vladimir em *El camino a Ítaca*.

O terceiro capítulo oferece uma leitura de *El furgón de los locos* em relação a uma tradição literária local, representada pelas obras *Tabaré* e *¡Bernabé, Bernabé!*, dos uruguaios Juan Zorrilla de San Martín e Tomás de Mattos, respectivamente. Afirmamos que o livro de Liscano se afasta de uma tradição que cultua um mito da unidade apolínea nacional, presente, de formas diferentes, nas duas obras uruguaias de ficção citadas. O resultado da nossa análise nos leva a ler *El furgón de los locos* não como testemunho, mas como a inscrição ficcional em uma tradição de cunho ambivalente.

O último capítulo aborda o romance *La ciudad de todos los vientos*. Por um lado, tentamos compreender como funcionam os mecanismos da narração, estreitamente vinculada a seu tema central, isto é, o retorno do personagem (e de Liscano) de Estocolmo para Montevidéu. Por outro lado, mas em estreita relação com essa primeira parte do capítulo, desenvolvemos uma leitura que detecta elementos nacionais rejeitados na trama do romance em favor da construção de uma identidade, pessoal e literária, que se espelha numa tradição de cunho poético diversa da nacional e patriótica, e remete à presença explícita e implícita da aura de Juan Carlos Onetti. *La ciudad de todos los vientos* se transforma no livro-nau que traz Liscano de volta para uma Ítaca improvável no plano da realidade, mas possível no da ficção.

Além dos livros que compõem o *corpus* central da pesquisa, trabalhamos com outros volumes do escritor para mostrar o diálogo das obras entre si e a importância de se ter uma visão global das mesmas. Estas obras, que se dividem entre narrativas curtas, poesia, teatro e quadrinhos, são: *El método y otros juguetes carcelarios*, *El charlatán*, *Miscellanea observata*, *El lenguaje de la soledad*, *El informante*, *La sinuosa senda*, *El escritor y el otro*, *Es al ñudo rempujar* e *Mi familia*.

¹¹ “Aquel delirio propio de preso se volvió realidad”.

Para concluir esta Introdução, gostaria de evocar o momento em que se origina o meu interesse pela obra de Liscano. A primeira vez que entrei em contato com um livro seu, nos primeiros meses de 2005, fazia onze anos que eu não morava no Uruguai; cinco anos passados na França e seis no Brasil tinham mudado minha vida substancialmente. Quando saí do Uruguai tinha vinte e quatro anos e quando li Liscano tinha trinta e cinco. Assim que comecei a tomar conhecimento de sua obra, soube que ele fora preso aos vinte e três anos de idade e que, ao sair da prisão, tinha trinta e cinco. A coincidência, embora anacrônica, chamou a minha atenção. Em um primeiro momento, angustiou-me esse dado contundente de sua biografia e pensei que, talvez, se eu tivesse pertencido à sua geração, em vez de partir para um exílio voluntário poderia ter sofrido o mesmo destino que teve esse homem nascido na mesma cidade que eu, vinte e um anos antes. Em que teria me transformado eu se tivesse vivido prisioneiro durante a ditadura militar o mesmo período da vida que ele viveu? Ainda que – sobretudo nos primeiros anos – a minha vida fora do Uruguai tivesse passado muito longe do *glamour* que qualquer jovem imagina ao deixar para trás um passado que supunha vazio, era evidente que as dificuldades, as adversidades, a solidão, a falta radical de dinheiro e a melancolia do lar do meu autoexílio eram infinitamente incomparáveis à experiência de sofrimento e isolamento que o escritor que eu começava a conhecer vivera. Em um segundo momento, entretanto, compreendi que o verdadeiramente relevante era pensar no que Liscano “tinha em suas mãos”¹² ao sair da prisão ao cabo de um período de tempo quase idêntico ao que eu vivera em Paris e Belo Horizonte. Estas aproximações pessoais estimularam, pelo menos em parte, a pesquisa da relevante e inovadora obra literária que agora apresento nesta tese.

¹² Seus manuscritos saíram do cárcere algum tempo antes dele, escondidos num violão levado por Heber Esquivó, a quem Liscano agradece e rende homenagem no Epílogo de *La mansión del tirano*. Mas as aspas também se justificam porque, naquele momento, uma obra futura estava condensada nos textos e nas convicções formuladas no cárcere.

CAPÍTULO I

1 O discurso literário: uma forma de ação

1.1 Paratopia

O conceito de paratopia, que envolve os procedimentos da embreagem paratópica e da bio/grafia, contribui para o estudo do processo de representação em um texto literário e se torna uma ferramenta para analisar a complexidade dos elementos que entram em jogo em dito texto, captados no intrincado mecanismo de identidade e diferença que se efetua na fronteira entre o estético e o social.

No signo paratopia, *para-* sinaliza uma dupla direção contraditória, um “a favor” e um “contra”, e *-topia* revela a convicção de que o cerne do problema que a paratopia focaliza é da ordem de um paradoxo espacial: “Toda paratopia, minimamente, diz o pertencimento e o não pertencimento, a impossível inclusão em um ‘topos’” (MAINGUENEAU, 2004, p. 86, grifo do autor).¹³

Em *O contexto da obra literária* (2001), cuja primeira edição é de 1993, Dominique Maingueneau recoloca a noção de contexto, desvinculando-a da forma como a tratou a crítica do século XIX – que dividiu os escritores entre naturalistas e cultivadores da arte pura –, mas também demarcando-a das ratificações dessa forma de entender o contexto que o século XX elaborou, primeiro através dos formalistas russos, que cunharam o dualismo autotelismo e heterotelismo, depois através do *New Criticism*¹⁴ e do estruturalismo, que demoliram a noção de contexto.¹⁵

¹³ “Toute paratopie, minimalement, dit l’appartenance *et* la non-appartenance, l’impossible inclusion dans une ‘topie’.”

¹⁴ Segundo Keith Cohen: “Em 1937, Ranson propunha uma nova crítica, uma crítica ‘profissional’ (adjetivo que, para ele, derivava de ‘professor’ universitário), que se preocuparia mais com as técnicas da poesia do que com a erudição histórica. (...) A novidade do *New Criticism* residia numa abordagem intrínseca do objeto literário. Assim sendo, eram abolidos nítida e deliberadamente os traços das abordagens ‘extrínsecas’, históricas, biográficas e sociológicas que proliferavam na época. O que não significava, contudo, que as ideias defendidas pelo *New Criticism* fossem inéditas no domínio da literatura. Deixando de lado os trabalhos das escolas formalistas europeias, cuja possível influência é sujeita a debate, citaremos certos teóricos britânicos e americanos que forneceram aos *New Criticism* grande número de seus conceitos básicos.” (COHEN, 2002, p. 551-553).

¹⁵ Uma referência importante para este debate é o capítulo “A teoria em crise” do livro *Crítica Cult* (SOUZA, 2002, p. 67-78), que aborda a situação da teoria literária no cenário brasileiro atual e suas vinculações com as tradições francesa e norte-americana.

O subtítulo do livro, “Enunciação, escritor, sociedade”, anuncia uma abordagem do texto literário influenciada pela pragmática e pela antropologia, postulando-o como discurso. O gesto de Maingueneau parece se inscrever naquilo que Bakhtin advertira no final dos anos 1970 como um novo rumo a ser tomado em um contexto europeu, no qual o estruturalismo reinava na academia:

A ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. (...) Tomados de entusiasmo pela especificação, alguns deliberadamente ignoram os problemas de interdependência e de interação entre os diferentes campos da cultura, esquecendo muitas vezes que as fronteiras entre esses campos não são absolutas, que cada época as traça a seu modo; ignoram que não é dentro de campos fechados em sua própria especificidade, mas por onde passa a fronteira entre campos distintos que o fenômeno cultural é vivido com mais intensidade e profundidade. (...) A chamada vida literária de uma época, cujo estudo se efetua sem referência ao estudo da cultura, resume-se a uma luta superficial de tendências literárias, e, quando se trata dos tempos modernos (sobretudo no século XIX), o processo se resume às lutas verbais das revistas e jornais que ficaram sem grande influência sobre a literatura da época (BAKHTIN, 2000, p. 362-363).

Em 1972, Gérard Genette manifesta uma ideia muito semelhante:

Lembro-me de ter respondido aqui mesmo, há três anos, a Jacques Roger que, pelo menos no que diz respeito à crítica dita “formalista”, esta aparente recusa da história não era, de fato, mais do que um parêntese provisório, uma suspensão metodológica, e que esse tipo de crítica (que se chamaria, sem dúvida, mais justamente *teoria das formas literárias* – ou, mais brevemente, *poética*) parecia-me destinada, talvez mais do que nenhum outro, a um dia reencontrar a história no seu caminho (GENETTE, 1972, p. 13).¹⁶

Estes especialistas contribuem para desconstruir o paradigma dominante que, aos poucos, dará passo a um viés culturalista, por um lado, e, por outro, a uma busca de saídas teóricas que não aproximem literatura e história de forma causal, propondo uma compreensão do objeto constituído pelo discurso literário como uma expressão fundada num lugar fronteiro. Este lugar instável diz respeito à situação do discurso literário em relação aos outros discursos que circulam nas sociedades, ao lugar que o escritor constrói para si como recinto (físico ou imaginário) de escrita, ao lugar que o escritor/autor constrói na obra através da

¹⁶ “Je me souviens d’avoir répondu ici même il y a trois ans à Jacques Roger que, du moins en ce qui concerne la critique dite ‘formaliste’, cet apparent refus de l’histoire n’était en fait qu’une mise en parenthèses provisoire, une suspension méthodologique, et que ce type de critique (que l’on appellerait sans doute plus justement *théorie des formes littéraires* - ou, plus brièvement *poétique*) me paraissait voué, plus qu’aucun autre peut-être, à rencontrer un jour l’histoire sur son chemin.”

linguagem (fronteira em si), ao lugar de onde a obra é lida, à capacidade da literatura de ser uma deriva, enfim, diz respeito a toda a engrenagem que envolve a enunciação literária.

Onze anos depois de *O contexto da obra literária*, no livro intitulado *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation* (2004)¹⁷, Maingueneau retoma a noção de paratopia e a problematiza em relação a outro conceito fundamental: o discurso constituinte. Proposto pela primeira vez no artigo “L'analyse des discours constitutants”, no número 117 da revista *Langages*, e assinado por Dominique Maingueneau e Frédéric Cossuta¹⁸, o discurso constituinte se torna fundamental para compreender a base teórica desta tese, que guia a leitura do *corpus*.

É na modernidade, mais concretamente a partir do romantismo, que a literatura é compactada em um conjunto de textos específicos cuja característica comum é um estatuto de exceção, que os separa dos textos ditos transitivos, comuns ou profanos, segundo a terminologia que prosperou desde finais do século XVIII.

Com o conceito de discurso constituinte Maingueneau procura definir o literário a partir de uma visão discursiva global que, necessariamente, estabelece um sistema de inter-relações entre os discursos que circulam em uma sociedade:

Segundo o nosso ponto de vista, o discurso literário não está isolado, embora ele tenha sua especificidade: ele participa de uma área determinada da produção verbal, a dos discursos constituintes, categoria que permite apreender melhor as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência. A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se dão como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que se autoriza a si própria (MAINGUENEAU, 2004, p. 47).¹⁹

Embora não seja objetivo desta tese aprofundar as derivações de uma classificação dos discursos constituintes, que Maingueneau problematiza discutindo brevemente as fronteiras e

¹⁷ Este livro conta com uma edição em português: MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006. 336 p.

¹⁸ MAINGUENEAU, 2004, p. 47.

¹⁹ “À notre sens, le discours littéraire n'est pas isolé, même s'il a sa spécificité: il participe d'une aire déterminée de la production verbale, celle des discours constitutants, catégorie qui permet de mieux appréhender les relations entre littérature et philosophie, littérature et religion, littérature et mythe, littérature et science. L'expression de 'discours constituant' désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle même.”

deslizamentos entre eles e o que é específico a cada um (a literalidade, a filosoficidade²⁰, a cientificidade ou a religiosidade), o conceito é evocado para entender o contexto teórico no qual assenta a noção de paratopia.

Maingueneau (2004, p. 46-55) propõe uma série de características comuns a estes discursos. Em primeiro lugar, os discursos constituintes (sendo eles o literário, o filosófico, o religioso e o científico) pretendem-se fundadores e obtêm a força que lhes é reconhecida na sociedade pelo fato de se recusarem a ser fundados por outros discursos, embora haja relações possíveis e necessárias entre eles. Entretanto, é próprio dos discursos constituintes pretender que tal interação não é fundamental para sua existência.

Em segundo lugar, todos os outros discursos não-constituintes (jornalístico, publicitário, didático, pedagógico, etc.) dependem dos constituintes para, em algum momento, obterem a legitimidade social necessária e serem aceitos. Os discursos constituintes sobrevoam (estão por cima e acima de) todos os outros discursos e lhes conferem força. No limite e tratando dos limites, os discursos constituintes devem gerir textualmente o paradoxo que implica seu estatuto: eles tematizam algo que não é do cotidiano social, mas precisam se ancorar nesse mesmo cotidiano.

Em terceiro lugar, como os discursos constituintes pretendem estar na base da sua própria discursividade (nunca ligados a uma outra fonte legitimante), devem tematizar sua própria origem: além de *hetero-*, eles são *auto-* constituintes: eles devem tematizar sua constituição (*constituance*²¹). Os discursos constituintes pretendem fundar sua própria cena de enunciação. O enunciador de um discurso deste tipo não se coloca nem dentro nem fora da sociedade. A enunciação extrai sua força da pretensão de enunciar a partir de um espaço paradoxal, intersticial, paratópico. O lugar intermediário de enunciação lhe confere o alibi para obter um contato necessário com instituições sociais e, ao mesmo tempo, a possibilidade de se colocar no exterior dessa institucionalidade, deslocando-se para assumir uma força criadora, fundadora.

²⁰ Termo traduzido por nós do francês “philosophicité” (MAINGUENEAU, 2004, p. 52).

²¹ Um neologismo próximo em língua portuguesa talvez poderia ser “constituença”, que denota um certo dinamismo e algo em constante construção, diferentemente de “constituição”.

Por último, pode-se destacar que os discursos constituintes têm a seu cargo o que Maingueneau chama o *archéion* de uma coletividade:

O termo grego, étimo do latim *archivum*, apresenta uma polissemia interessante: ligado a *arché*, ‘fonte’, ‘princípio’, e a partir daí ‘mandamento’, ‘poder’, o *archéion* é o lugar da autoridade, um palácio, por exemplo, juízes, mas também os arquivos públicos. Assim, ele associa intimamente o trabalho de *fundação* no e através do discurso, a determinação de um lugar associado a um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória* (MAINGUENEAU, 2004, p. 47, grifo do autor).²²

Percebe-se assim a concorrência que se dá entre os diferentes discursos constituintes para saber qual é o verdadeiro detentor do *archéion*, o que sempre acaba sendo negociado entre eles, negociação que só pode acontecer no seio da própria enunciação de cada um deles e de sua interdiscursividade.

A relação fundamental entre paratopia e discurso constituinte fica evidente na seguinte passagem:

Quem enuncia no seio de um discurso constituinte não pode se situar nem fora nem dentro da sociedade: ele está predestinado a imprimir na sua obra o caráter radicalmente problemático de pertencer ele mesmo a essa sociedade. Sua enunciação constitui-se através da impossibilidade de atribuir-se um verdadeiro “lugar”. Localidade paradoxal, *paratopia*, que não significa a ausência de qualquer lugar, mas sim uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária que vive da impossibilidade de se estabilizar. Sem localização não há instituição que permita legitimar e gerir a produção e o consumo das obras, mas, sem deslocalização, não há a possibilidade de um verdadeiro discurso constituinte [²³] (MAINGUENEAU, 2004, p. 52-53, grifo do autor).²⁴

²² “Ce terme grec, étymon du latin *archivum*, présente une polysémie intéressante pour notre perspective: lié à l’*archè*, ‘source’, ‘principe’, et à partir de là ‘commendement’, ‘pouvoir’, l’*archéion*, c’est le siège de l’autorité, un palais, par exemple, un corps de magistrats, mais aussi les archives publiques. Il associe ainsi intimement le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d’un lieu associé à un *corps de locuteurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire*.”

²³ Embora a paratopia apareça como uma forma de compreender a produção e circulação social de qualquer discurso constituinte, nas obras que Maingueneau publicou até então a ênfase é dada à paratopia literária, à forma de constituição de um discurso literário como tal. Frédéric Cossuta desenvolve a noção de discurso constituinte filosófico (MAINGUENEAU, 2004, p. 51).

²⁴ “Celui qui énonce à l’intérieur d’un discours constituant ne peut se placer ni à l’extérieur ni à l’intérieur de la société: il est voué à nourrir son oeuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité de s’assigner une véritable ‘place’. Localité paradoxale, *paratopie*, qui n’est pas l’absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l’impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n’y a pas d’institutions permettant de

Se a paratopia diz a superposição de dois espaços ou o surgimento de um terceiro espaço, ela é interessante para esta pesquisa na medida em que pode ser utilizada na leitura do nosso *corpus* como uma ferramenta de mediação entre, por um lado, o mundo social – com um *território* onde *se está* e *se é* de certa forma – e, por outro lado, o território da literatura. Desta perspectiva, o exercício da escrita literária é visto como a possibilidade de alcançar uma *localização* onde é possível *alojar* e *ser* de uma *outra* forma. Tal funcionamento parece bastante claro na progressiva constituição da obra de Carlos Liscano.

Concretamente, Maingueneau propõe que a passagem do social para o universo literário se dá através da seguinte lógica:

Mais do que demarcar a impossível fronteira entre o que seria especificamente literário e o que estaria fora da literatura, é mais realista admitir que a literatura mistura dois regimes: um regime que poderia ser chamado *delocutivo*, no qual o autor se apaga diante dos mundos que instaura, e um regime *elocutivo*, no qual o “inscritor”, o “escritor” e “a pessoa”, mobilizados conjuntamente, deslizam um sobre o outro. Longe de serem independentes, esses dois regimes, delocutivo e elocutivo, se alimentam um do outro, segundo modalidades que variam em função das conjunturas históricas e dos posicionamentos dos diferentes autores (MAINGUENEAU, 2004, p. 110).²⁵

A obra se elabora no deslocamento biográfico, o qual pode ser físico ou não, mas quase sempre é marcado por um autoexílio que a prática da escrita literária requer, como certamente requer a prática da escrita constituinte de um modo geral, embora de uma forma diferente em cada caso. No âmbito específico do literário, é o escritor (em função de práticas mais ou menos possíveis na sua época) quem constrói as condições para sua criação. Segundo Maingueneau “(...) Kafka ou Pessoa levam uma vida de empregados exemplares, mas não fundam uma família e escrevem.” (MAINGUENEAU, 2004, p. 73).²⁶ A exemplaridade e a ruptura com um modelo estabelecido dariam as condições paratópicas para tornar-se um escritor.

légitimer et de gérer la production et la consommation des oeuvres, mais sans dé-localisation, il n’y a pas de constituance véritable.”

²⁵ “Plutôt que de tracer l’impossible frontière entre ce qui serait proprement littéraire et ce qui serait hors de la littérature, il est plus réaliste d’admettre que la littérature entremêle deux régimes: un régime qu’on pourrait dire *délocutif*, dans lequel l’auteur s’efface devant les mondes qu’il instaure, et un régime *élocutif*, dans lequel “l’inscripteur”, “l’écrivain” et la “personne” conjointement mobilisés, glissent l’un sur l’autre. Loin d’être indépendents, ces deux régimes, *délocutif* et *élocutif*, se nourrissent l’un de l’autre, suivant des modalités qui varient selon les conjonctures historiques et les positionnements des différents auteurs.”

²⁶ “(...) Kafka ou Pessoa mènent une vie d’employés modèles, mais ne fondent pas de famille et écrivent.”

É possível se pensar em várias situações paratópicas de muitos escritores do século XX. A situação paradoxal que supõe a biografia de Jorge Luis Borges é bem conhecida: criado nos arredores da cidade de Buenos Aires, atrás das grades de um grande portão de ferro e no seio da biblioteca do seu pai, recebe a tradição literária universal e local. Bilíngue desde criança (situação paratópica da língua), era chamado, dentro de casa, de Georgie. Ele é o habitante de uma Buenos Aires multicultural da qual forja uma representação imaginária. Tímido ao extremo, escreve uma obra onde destaca o conceito da interdiscursividade, mas que é inovadora. Entre a “repetição” e o deslocamento se dá uma obra que revela a fratura paratópica que envolve a pessoa Borges.

No caso de Julio Cortázar, totalmente diferente, é possível ver também uma situação paratópica que incide na constituição de sua obra: belga de nascimento, a partir dos quatro anos cresce em Buenos Aires; com trinta e sete anos parte para Paris fugindo de Perón. Lá, consegue escrever uma obra argentina e universal, e seu maior romance, *Rayuela*, de 1963, exhibe a fratura como um elemento substancial da história, da forma e, provavelmente, do escritor cindido.

Juan Carlos Onetti, no seu primeiro livro, *El pozo*, publicado em 1939, parece definir na própria escrita literária uma situação paratópica de partida, situação que, de fato, define seu lugar de enunciação específico no campo literário e na sociedade:

Agora há pouco estava dando voltas pelo quarto e de repente pensei que o via pela primeira vez. (...) É verdade que não sei escrever, mas escrevo sobre mim mesmo. (...) Deixei de escrever para acender a luz e refrescar os meus olhos que ardiam. Deve ser o calor. Mas agora quero algo diferente. Algo melhor do que a história das coisas que me aconteceram. Gostaria de escrever a história de uma alma, só sobre ela, sem os acontecimentos com os quais teve de se misturar, querendo ou não. Ou sobre os sonhos. Sobre algum pesadelo, o mais afastado da minha memória, até as aventuras na cabana dos troncos (ONETTI, 1994, p. 5-7).²⁷

Parte desse desejo, certamente, se concretiza no fantástico livro *A vida breve* (2004), editado pela primeira vez em 1950.

²⁷ “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. (...) Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo. (...) Dejé de escribir para encender la luz y refrescarme los ojos que me ardían. Debe ser el calor. Pero ahora quiero algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos.”

José Hernández, dizem, escreveu o *Martín Fierro* na fronteira do Uruguai com o Brasil e/ou em um quarto de hotel, em Montevideu, durante o exílio imposto por Domingo Faustino Sarmiento. O próprio Sarmiento escrevera *Facundo* exilado no Chile por Juan Manuel de Rosas. Machado de Assis produz uma obra que resulta de uma situação paratópica de identidade social, entre um mundo aristocrático e burguês e um outro ligado à sua condição de mulato, com o significado que isso tinha na sociedade brasileira do século XIX. Cervantes, soldado e homem de letras, ferido em Lepanto pelos muçulmanos, ficou preso em Argel de 1575 a 1580 e, em 1597, foi preso na Espanha por corrupção. Nesse período teria começado a escrever o *Quixote*.

A noção de paratopia chama a atenção para uma forma de estar na sociedade que revela uma fratura (ou várias) em relação a um modelo hegemônico e transforma a situação instável ou paradoxal em uma força criativa.

Se a fratura não é suficiente para produzir um criador, da perspectiva da paratopia ela é uma condição necessária. É preciso ressaltar de forma enfática que a paratopia não é uma situação anterior à criação literária e isto confere um caráter muito específico à formulação do conceito. Para Maingueneau: “só existe paratopia quando ela é elaborada através de uma atividade de criação e de enunciação” (MAINGUENEAU, 2004, p. 86).²⁸ Ou seja, não há paratopia possível fora de um processo de criação. A paratopia é aquilo do qual o artista quer se livrar pela criação, mas que torna visível pelo mesmo gesto. Sendo assim, o sucinto compêndio de autores citados acima (que poderia ser preenchido por inúmeros outros casos) não propõe concluir que a vida dessas pessoas as tornou os escritores que foram. A visão do todo é sempre posterior à construção da vida e da obra, que não podem ser consideradas de forma separada; uma não é a causa da outra, ambas se constituem inextricavelmente.

O caso de Carlos Liscano se torna paradigmático de um tipo de paratopia contemporânea que motivou muitos presos políticos a explorarem o seu estatuto de isolamento social para torná-lo um espaço de criação. No entanto, o que interessa em um contexto como este é aprofundar as especificidades de cada obra, analisar como cada uma se realiza e tentar entender a força poética e criadora que as diferencia entre si.

²⁸ “(...) il n’y a pas de paratopie qu’élaborée à travers une activité de création et d’énonciation.”

O lugar de enunciação da primeira obra escrita por Carlos Liscano, aquela pela qual ele mesmo decide se tornar um escritor literário, não é nem “a ilha” onde diz começar a escrever o romance sem papel nem caneta durante a ditadura militar no presídio de Libertad, no Uruguai (a “ilha” era o nome que se dava a um tipo específico de cela onde o preso ficava totalmente isolado e em condições infra-humanas), nem o universo literário nacional ou internacional (Liscano, como tantos outros presos, era um leitor voraz dos livros que circulavam dentro do presídio de forma organizada pelos militares que chefiavam o presídio, mas permanecia isolado da vida literária e social uruguaia), nem o lugar da memória (afetiva) de antes ou durante os anos do cárcere (lembranças da infância, da adolescência, da família, da militância, da tortura, etc.). O lugar de enunciação do romance que nasce nessas circunstâncias, e que se intitulará *La mansión del tirano* (publicado em 1992, mas escrito no começo dos anos 80), é a confluência de todos esses lugares na concretização dessa obra, que, por sua vez, cria esses lugares no ato da elaboração do romance, em vez de representá-los.

O caso deste autor uruguaio torna fundamental problematizar a fonte enunciativa de seus textos. É possível aceitar, ainda que provisoriamente, uma classificação do tipo da que Maingueneau propõe para problematizar a voz que assume a palavra num texto literário:

Independentemente da maneira como se considerem as formas de subjetivação do discurso literário, não se podem justapor sujeito biográfico e sujeito enunciativo como duas entidades sem comunicação, ligadas de antemão por alguma harmonia pré-estabelecida. É necessário distinguir não duas, mas sim três instâncias que convencionaremos chamar pessoa, escritor e inscridor (MAINGUENEAU, 2004, p. 107).²⁹

A diferença entre essas três instâncias enunciativas que denotam a instabilidade do lugar de enunciação, ou seja, seu caráter paratópico constitutivo, é o interstício onde assenta o processo criativo que mobiliza todas as outras instâncias: sujeito, tempo, história, personagens, linguagem. A diferença (a distância e a aproximação entre esses três posicionamentos de ordem heterogênea) é ativa, sempre retrabalhada e renegociada no processo de escrita criativa que aprofunda dita diferença. Embora à primeira vista tendamos a associar o inscridor como pivô dessa tríade, Maingueneau faz questão de explicitar que:

²⁹ “De quelque façon que l’on considère les formes de subjectivation du discours littéraire, on ne peut pas juxtaposer sujet biographique et sujet énonciateur comme deux entités sans communication, reliées par quelque harmonie préétablie. Il est nécessaire de distinguer non pas deux mais trois instances, que l’on conviendra d’appeler la personne, l’écrivain, l’inscripteur.”

Essas três instâncias não devem ser consideradas em sequência, seja em termos cronológicos ou seja em estratos. Não há primeiro “a pessoa”, passível de uma biografia, depois “o escritor”, ator no espaço literário e, por último, o inscridor, sujeito da enunciação: cada uma das três instâncias é atravessada pelas duas outras (MAINGUENEAU, 2004, p. 108).³⁰

As três instâncias reforçam e tornam possível a mecânica da atividade de criação sob a ótica da paratopia. Se esta tipologia é útil para analisar boa parte da obra de Liscano, no último capítulo da tese se demonstra que a criatividade e o caráter experimental do romance *La ciudad de todos los vientos* desafiam essa ordem esquemática, e por momentos funcional, proposta por Maingueneau.

Para abordar a obra de Liscano, é possível explorar a noção de paratopia estabelecendo uma relação com o conceito de fronteira. Na perspectiva do discurso literário, espaço e tempo tornam-se realidades modificadas sob a ótica da paratopia, que entrelaça realidade e ficção, noções em constante desequilíbrio, cuja discussão remete ao cerne do objeto da crítica e da teoria literárias. O caráter fronteiro do discurso literário, na sua condição de discurso constituinte, pode ser entrevisto como um espaço liminar que atrai para si uma ideia semelhante a que Homi Bhabha forja para pensar o conceito de limite: “(...) a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente*.” (BHABHA, 2005, p. 24, grifo do autor). O tipo de relação com o objeto estético que se percebe em Bhabha difere daquela forma (ainda comum) de buscar na literatura um argumento para aferir a realidade. Também Luiz Costa Lima, no texto “A análise sociológica da literatura”, de 1981, chama a atenção para esse gesto comum na recepção do texto literário em sua relação com o mundo extratextual:

(...) a análise sociológica se volta para a área dos discursos e, dentro dela, aponta para a da literatura, frequentemente com o propósito de ilustrar, exemplificar ou comprovar uma interpretação de caráter bem mais abrangente: a interpretação de certa sociedade (COSTA LIMA, 2002, p. 661).

Bhabha, avançando na mesma direção de Costa Lima, faz duas outras perguntas que aproximam o curso do seu raciocínio não de um espelhamento ideal do social no literário,

³⁰ “Ces trois instances ne se disposent pas en séquence, que ce soit en termes de chronologie ou de strates. Il n’y a pas d’abord “la personne”, passible d’une biographie, puis “l’écrivain”, acteur de l’espace littéraire, puis “l’inscripteur”, sujet de l’énonciation: chacune des trois instances est traversée par les deux autres.”

mas sim de uma prática do discurso estético como forma de pensamento teórico. Primeiro, ele diz:

É o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do *além*. Na virada do século, preocupa-nos menos a aniquilação – a morte do autor – ou a epifania – o nascimento do ‘sujeito’. (...) O ‘além’ não é um novo horizonte, nem um abandono do passado (...) encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão (BHABHA, 2005, p. 19).

E acrescenta: “Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais étnicos *pré-estabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição.” (BHABHA, 2005, p. 20). Seu projeto mostra uma transdisciplinaridade possível sem ofuscar (suplantar) o texto literário, destacando sua força intrínseca para compreender uma cultura.

A fronteira, ao tornar algo presente, não revela apenas o outro, mas também o mesmo, no sentido que dá Foucault a essa oposição no ensaio *As palavras e as coisas* (1999); ainda somos, ou talvez cada vez mais somos, uma cultura da linguagem, como a que começa a se formar no século XVII; mas a diferença e a identidade deixam, a partir desse momento e progressivamente, de serem essências catalogáveis de ambos os lados da fronteira. Ao passarmos pelo umbral do literário, estamos sob a égide de Hermes: “Deus móvel, múltiplo, rompe-muralhas, guardião das portas, Hermes é o deus das passagens, da ultrapassagem dos limites mesmo quando ele simboliza a permanência deles.” (LENHARDT, 2002, p. 29-30).

Este deus aduaneiro da escrita protege as fronteiras, mas revela a passagem como algo fundamental. Assim, delinea-se o processo de representação que está em jogo no discurso literário sob a consideração do paratópico, que adquire forma em um movimento de significação que é dinâmico, por produzir-se um constante deslizamento semântico entre o mesmo e o outro. O sentido vai alojar-se em um lugar intersticial e móvel que é um eco da localização paradoxal de todos os elementos que compõem a engrenagem de produção e recepção do enunciado literário.

O caráter intrinsecamente fronteiro da obra literária se fundamenta, em primeira instância, no fato de o escritor viver uma experiência constante de pertencimento e não pertencimento a qual busca equilibrar ou mitigar através de sua obra. O escritor literário, no ato de escrita, busca fundar um lugar no espaço paratópico em que se encontra (e que cria), e tenta encontrar uma identidade: a obra é para dizer e se dizer, para situar e situar-se. A identidade e o espaço do escritor não existem como essências per se e prévias, mas se têm notícias deles no resultado de uma atividade de imaginação e de enunciação literárias (MAINGUENEAU, 2004, p. 86).

Um enunciado produzido em condições tais deve, necessariamente, afetar a forma de representação. Quais são o lugar, o tempo e a subjetividade que se fixam no texto literário se não há antes uma subjetividade una, um lugar e um tempo unos definidos? Se, por um lado, o discurso que o escritor constrói na obra literária é forjado sobre uma compreensão do espaço no qual há “a impossibilidade de se designar um lugar verdadeiro [de enunciação]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27), e se, por outro lado, esse lugar é a confluência de várias instâncias enunciativas (a pessoa, o escritor e o inscritor), então é necessário pensar na relação que é estabelecida entre obra e mundo, entre obra e um tempo/espaço determinado. Situados na ultrapassagem de uma fronteira discursiva, é preciso considerar a obra com a sua intrínseca capacidade de ser um outro, uma deriva que se constrói perante a diferença e como resultado de uma fratura.

A fratura, como energia da criação estética, é uma preocupação teórica fundamental para Luiz Costa Lima quando discute o problema da *mimesis* no texto “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka. Assumindo o ponto de vista do paradoxo que caracteriza esse conto, Costa Lima escreve: “A *mimesis* artística, em suma, é a condição para nos compreendermos como sujeitos fraturados: a experiência estética nos faz sentir nosso próprio estado.” (COSTA LIMA, 2000, p. 394). É a experiência da arte que, performativamente, revela a fratura, mas possibilita, ao mesmo tempo, perceber parte do sentido de si e do mundo. Esse processo de representação, análogo ao proposto por Maingueneau e por Bhabha, revela uma compreensão criativa e dinâmica da obra estética.

Mas a vida na fronteira e a fratura supõem uma dor constitutiva que é necessário mitigar. Na modernidade, uma forma destacada da atenuação da dor é a experiência artística, que se torna fingimento e não testemunho. É como se fosse desejável viver em um mundo de

correspondências mansas entre as palavras e as coisas, tal como teria sido possível antes do século XVII (FOUCAULT, 1999, p.70). No entanto, essa tentativa se torna vã e, contraditoriamente, o que aparece é o lugar fraturado em vez de uma ausência de dor ou da ruptura. Bem que Ulysses tenta se proteger do canto das sereias, mas para isso deve fingir que não ouviu o seu silêncio (KAFKA, 2002, p. 106) e desnuda sua angústia. O escudo utilizado por Ulysses, como o chama Kafka, é a ficção literária, que, ao mesmo tempo e, necessariamente, é o escudo usado na enunciação do próprio Kafka, revelando um paradoxo pragmático: o escudo é a enunciação literária e esta mostra a angústia. Mas um escudo contra o quê? O que é uma sereia?

Algo que protege da instabilidade experimentada pelo criador, da sensação de não pertencimento, talvez isso seja um escudo. Como sugere Kafka, a literatura poderia permitir fingir sabendo que o outro também pode estar fingindo, e assim mostrar o fingimento ao outro (ao sujeito, ao objeto) como se fosse verdade, para proteger-se do provável fingimento dele. Não é isso que faz o autor no seu curto e paradoxal texto? Mas o escudo é também para se proteger, inclusive, de si mesmo e da própria dor, como pode ser o caso da obra literária de Carlos Liscano. A ficção pode tornar-se uma proteção não só contra a indecidibilidade constitutiva do literário (e o indizível), mas também do mundo, feito também de sereias e de imaginários. Ao fim e ao cabo, o escudo não esconde, revela.

A paratopia, ao falar de uma fratura espacial, dialoga implicitamente com outros conceitos que a precederam. A seguir, propomos uma arqueologia possível do conceito, estabelecendo um diálogo com heterotopia, de Michel Foucault, e exotopia, de Mikhail Bakhtin.

1.2 Heterotopia

Na obra de Foucault, o conceito de heterotopia aparece pela primeira vez no Prefácio do livro *As palavras e as coisas*, cuja primeira edição é de 1966. Foucault (1999, p. XIII) o apresenta assim:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a ‘sintaxe’, e

não somente aquela que constrói as frases – aquela menos manifesta que autoriza ‘manter juntas’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.

Também em 1966, Foucault publica um artigo na revista *Critique* intitulado “La pensée du dehors”, que foi traduzido ao português como “O pensamento do exterior” (FOUCAULT, 2006a). Este texto é resultado da leitura de Maurice Blanchot e pode ser lido como um posicionamento de Foucault em relação à tradição (sobretudo à francesa, mas não só) de domesticação do literário como regime de linguagem que estaria à margem dos outros discursos, sendo-lhe atribuído um funcionamento completamente isolado.

Luiz Costa Lima comenta o texto mencionado de Foucault e ressalta o ataque do filósofo ao estado de coisas no campo da teoria literária dominado pelos *sorbonnards* nos anos 60 (COSTA LIMA, 2000, p. 250)³¹. No entanto, a hipótese de Costa Lima sobre as intenções desse ataque implícito no texto de Foucault não nos parece totalmente satisfatória para entender o posicionamento teórico do filósofo francês (que, para nós, é realmente novo para a época) em relação aos objetos “literatura” e “discurso”.

Tendo como ponto de apoio Blanchot, Foucault remete (para criticá-la) a toda uma tradição (de Mallarmé até o estruturalismo, passando pelo Proust do *Contre Sainte-Beuve*) que se reconhecia na aceitação de uma palavra dita poética, à qual se opunha uma palavra dita bruta. A palavra poética faria possível construir um objeto de arte concorrente da natureza; a bruta remeteria ao real e cumpriria a função profana de servir à comunicação cotidiana. Foucault, ao propor um pensamento do fora³², remete a essa tradição para rejeitá-la. Este rechaço não é entendido assim por Luiz Costa Lima, que lê o texto “O pensamento do exterior” (traduzido por ele erroneamente como “O pensamento de fora”) como uma apologia dessa tradição (COSTA LIMA, 2000, p. 248).

³¹ Termo que remete ao conservadorismo de alguns professores da Universidade da Sorbonne, em Paris, França.

³² É possível (e necessário) estabelecer uma conexão entre Foucault, Blanchot e Borges que é pertinente para alguns dos argumentos centrais defendidos nesta tese. Blanchot, em 1953 (embora o texto só tenha visibilidade maior na edição de *Le livre à venir*, de 1959), foi um dos primeiros franceses que leu Borges e propôs uma leitura nova de sua obra, leitura que não era realizada no âmbito local (América hispânica). Foucault, leitor de Blanchot e leitor de Borges, repercute essa tradição, e seus textos teóricos sobre a questão do discurso literário estão certamente influenciados por esse duplo alicerce teórico-ficcional. Emir Rodríguez Monegal analisa a leitura que Blanchot propõe de Borges (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 20-25).

É possível pensar que a tradução errônea de Costa Lima o tenha levado a uma consideração equivocada do texto de Foucault. Traduzir “du dehors” por “de fora” leva o brasileiro a entender a proposta de Foucault apenas como um possível procedimento metodológico de leitura e não como uma problematização teórica do “fora”. “De fora” diz apenas “situado fora” e limita a proposta de Foucault a um mero ponto de vista a partir do qual ele proporia tomar contato com o objeto estético. Em compensação, “do fora” diz “situado fora” e tematiza “o fora”, problematizando-o como objeto teórico a ser discutido.³³ Uma tradução mais fiel ao original demonstra que a expressão “do fora” é também uma conceituação do “exterior”, termo escolhido com razão pela tradutora brasileira.³⁴

O argumento central do texto de Luiz Costa Lima, “Foucault e a proposta de um ‘pensamento de fora’” (2000, p. 247-277), discute a questão da representação a partir do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann. É possível resumir que a atitude de Costa Lima neste capítulo consiste em abrir um parêntese em relação à consideração do estudo da *mimesis* que domina o livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, e refletir sobre a legitimidade (ou não) de pensar o Holocausto (considerado um caso-limite) como objeto de estudo suscetível de um tratamento testemunhal ou ficcional (COSTA LIMA, 2000, p. 262). A pergunta que se faz Costa Lima o leva a propor que contar o Holocausto *de fora* é impossível, assim como é impossível contá-lo *de dentro*, tal como diz Felman (*apud* COSTA LIMA, 2000, p. 263-264). Para Costa Lima (*Ibidem*, p. 262):

O Holocausto não cabe nem no testemunho documental, nem tampouco na ficção nascida de uma representação-efeito. Ficcionalizá-lo não seria um gesto libertário mas prova, já feita, da mais abjeta sujeição a uma sociedade que, pelo consumo, estimula o esquecimento rápido.

Como se verá mais adiante, o debate interessa na sua relação com a obra de Liscano, que se inicia no lugar mais abjeto da prisão da última ditadura militar uruguaia.

Acreditamos que a tradução errônea do texto de Foucault se explica a partir desse raciocínio de Costa Lima (certamente prévio à leitura de Foucault) em relação ao Holocausto; assim, o

³³ Tatiana Salem Levy, em *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003), aborda a questão do fora comparando o tratamento dado por esses três autores franceses do século XX.

³⁴ Aqui citamos o texto tal como traduzido no Brasil por Inês Autran Dourado Barbosa (FOUCAULT, 2006a), mas também usamos a expressão “pensamento do fora” para dialogar com Costa Lima.

texto do francês se torna, simultaneamente, ponto de partida do texto do brasileiro e alvo de sua crítica. O sentido da opção de Costa Lima – justificado na exclusão do artigo masculino singular “o” ao propor “de fora” – se torna evidente quando ele compara o comentário de Felman sobre o filme *Shoah* com o dito (em outro contexto) por Foucault. Quando Felman fala da impossibilidade do “testemunho dado de fora” em relação ao Holocausto – depois de negar a possibilidade do testemunho dado de dentro –, o brasileiro o assimila à proposta de Foucault (COSTA LIMA, 2000, p. 264).³⁵

Além desse possível mal-entendido (mal-traduzido, poder-se-ia dizer), Costa Lima também entende que o texto de Foucault propõe uma exclusão do sujeito da linguagem e uma definição desta como um regime que expõe o vazio do lugar do sujeito como um vazio de sentido, ideia que, em situações-limite como a exemplificada por Costa Lima, se tornaria uma ameaça por deixar o sentido em aberto, a mercê de qualquer intenção. Em desacordo com essa tese, propõe-se que, ao se referir ao *pensamento do fora*, Foucault aponta (pelo menos implicitamente) para um sistema de entendimento de todos os discursos em conjunto, que inclui o discurso literário.

Para tirar sua conclusão, o fragmento que Costa Lima cita do texto de Foucault é o seguinte:

Tem-se o hábito de crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma; nesta autorreferência, ela teria encontrado o meio simultâneo de se interiorizar ao extremo (de não ser mais que o enunciado dela mesma) e de se manifestar no signo cintilante de sua distante existência. De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por “literatura” não é da ordem da interiorização senão para um olhar de superfície; trata-se muito antes de uma passagem para “fora”: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação –, e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma (FOUCAULT, *apud* COSTA LIMA, 2000, p. 249).³⁶

³⁵ Consideramos que a questão do testemunho pode ser desenvolvida segundo diferentes linhas de abordagem, que estabelecem dois campos de pesquisa: o testemunho decorrente da *Shoah* e o testemunho vinculado aos processos de violência de estado que prosperaram na segunda metade do século XX, na América Latina. Este trabalho define como foco somente o debate pertinente ao contexto latino-americano, embora ambos possam ser relacionados.

³⁶ A versão da edição brasileira consultada é assim: “Habitou-se a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma; nessa autorreferência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo (de ser apenas o seu próprio enunciado) e de manifestar o signo cintilante de sua longínqua existência. De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por ‘literatura’ só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para ‘fora’: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo (...).” (FOUCAULT, 2006a, v. III, p. 220-221).

A citação de Costa Lima para aí, na metade da frase, que continua assim: “(...) formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa.” (FOUCAULT, 2006a, v. III, p. 221).

Tomando o fragmento como um todo, pode se destacar que “interiorização superficial”, “passagem para fora”, “escapar ao modo da representação” e “discurso literário funcionando como uma rede” são quatro ideias coerentes com uma proposta que nega o solipsismo do sujeito criador em literatura, propõe um deslocamento desse sujeito, afasta seu transcendentalismo, rejeita a representação como imitação e sugere a noção de arquivo, que o próprio Foucault defende na sua obra.

Mas “o pensamento do fora” pode ser compreendido também como uma defesa de uma forma de compreender o mundo a partir de um estar fora da forma canônica dos discursos que se apropriam do mundo-objeto para enunciarem a verdade; “estar fora” pode supor se posicionar na perspectiva do funcionamento literário para observar todos os outros discursos, além do próprio discurso literário e o mundo. A estratégia parece borgeana³⁷ porque apaga (embaralha) as fronteiras discursivas e, apesar de poder ser questionada (no sentido de que a literatura pode não ser tida como um fora), ela tem a virtude de questionar o continuísmo da separação dicotômica entre o mundo do discurso transitivo (da palavra bruta) e o mundo da linguagem intransitiva (da palavra poética), que vigorava no meio universitário contemporâneo ao texto de Foucault. Este autor torna plausível pensar a possibilidade de se posicionar no lugar de um discurso literário que desafiaria o *status quo* da organização do saber nos anos 1960. O desafio consistiria em questionar o lugar que fora reservado à literatura – supostamente mais elevado, perto do divino – que, nesse momento, não era mais

³⁷ É possível supor que Foucault recebe uma influência da literatura de Borges via Blanchot ou via Genette. Segundo Emir Rodríguez Monegal (1980, p. 25): “Coube a Gérard Genette, num artigo de *L’Herne* (1964), avançar a conclusão crítica de uma das observações mais interessantes de Blanchot: aquela que se refere a ‘Pierre Menard, autor del Quijote’. Em sua primeira versão, o artigo de Genette intitula-se, programaticamente, ‘La littérature selon Borges’. Ao incluí-lo dois anos depois no primeiro volume de *Figures* (1966), o título foi alterado talvez por influência de Foucault [a influência pode ser recíproca], para ‘L’utopie littéraire’.” De forma resumida, é possível dizer que Blanchot destacara da obra de Borges a tendência à associação livre de coisas existentes e inexistentes (o que desloca a noção de literatura fechada sobre si) e que, em seus ensaios, Borges proporia diferentes tons de uma metáfora, uma ideia ou um tema, estritamente literários ou não, isto é (poder-se-ia acrescentar), intrinsecamente discursivos. Estas ideias, desenvolvidas por Foucault (leitor de Blanchot), tornam possível imaginar que a postulação de um pensamento do fora está ligada a Borges, assim como o está o conceito de heterotopia, tal como o reconheceu Foucault em *As palavras e as coisas*.

um privilégio, e sim uma forma de excluí-la do debate histórico, do debate das ideias que importavam para mudar o mundo, com tudo o que isso significou nos anos 60 do século XX. No caso de Liscano, posicionar-se num pensamento literário para elaborar o que tinha a dizer e a fazer, situar-se numa forma exterior do pensamento em relação a um paradigma ideológico instrumental que dominava o ambiente político-cultural do Uruguai significou criar uma obra literária com características novas e, ao mesmo tempo, integrada no contexto histórico e social que lhe tocou viver. O fora, visto assim, não diz bem uma exterioridade absoluta, mas uma fronteira espacial.

Ao retomar a citação do texto de Foucault no ponto em que foi deixado por Costa Lima é possível tirar a conclusão que sugerimos acima. Imediatamente depois do último fragmento citado do texto, Foucault escreve:

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma: e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura (o que fala nele e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu próprio espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo” (FOUCAULT, 2006a, v. III, p. 221).

Já para Costa Lima, Foucault advoga uma exclusão do sujeito da linguagem quando escreve:

Ora, o que torna tão necessário pensar essa ficção [a moderna] – enquanto antigamente se tratava de pensar a verdade – é que o “eu falo” funciona ao contrário do “eu penso”. Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio (FOUCAULT, 2006a, v. III, p. 221).

Segundo Costa Lima (2000, p. 250), essa é “a tática que emprega [Foucault] para excluir da literatura moderna o sujeito.”

Mas não é bem isso que Foucault sugere no texto “O pensamento do exterior” e, em particular, no último trecho citado. Na leitura que propomos, o sujeito que Foucault rejeita é o cartesiano, o sujeito transcendente, aquele que é comum a qualquer sujeito. O “eu penso” mencionado por Foucault, que supõe o “eu sou”, é substituído por um “eu falo” que desloca o

pensamento positivista remanescente nos anos 1960 nos estudos literários, sobretudo na França, mas também na sua enorme região de influência, incluída a América Latina. Esse deslocamento para o “eu falo” introduz um posicionamento teórico que absorve uma visão pragmática da linguagem na qual o “lugar vazio” não é uma essência, mas sim uma função que deve ser preenchida por sujeitos diversos, situados em um tempo e em um espaço específicos, em relação direta com as condições históricas do seu presente. Foucault se situa numa visão enunciativa da linguagem condizente com todo seu pensamento, em particular com o de *A ordem do discurso* e o da *Arqueologia do saber*.

Desse ponto de vista, o Holocausto é suscetível de leituras múltiplas e não há uma barreira essencial que impeça uma leitura de dentro ou de fora ou de um entre-lugar heterotópico e paratópico. A única barreira pode ser cultural (portanto relativa) e propô-la é desnudar aquilo que se quer negar: uma domesticação *a priori* do sentido do Holocausto. Se essa barreira fosse possível, o mesmo deveria acontecer com a escrita e a leitura decorrentes das ditaduras militares latino-americanas; o caso da obra de Carlos Liscano suscita a possibilidade de se pensar concretamente sobre esse aspecto.

Entre o Holocausto e as ditaduras militares do Cone Sul há, sem dúvida, diferenças. Naquele o testemunho pode ser visto como essencial na medida em que a possibilidade de testemunhar foi totalmente ameaçada, inclusive naqueles que testemunharam, como se torna evidente no caso de Primo Levi e seu depoimento em *É isto um homem?* Em compensação, o testemunho sobre as ditaduras existe de forma bastante contundente e copiosa e os entraves para produzir esses relatos não foram da mesma ordem do que no Holocausto, que visava ao extermínio. Como diz Alberto Moreiras (2001, p. 254-255):

Naquela época [início da década de 1980], uma proliferação de guerras civis e as práticas de quase-genocídio dos militares, ambas na América Central, tornaram a disseminação de relatos testemunhais uma das maneiras mais importantes de expressar solidariedade encontradas por aqueles que, geralmente fora da América Central, estavam em condição de fazê-lo. Pode-se dizer algo semelhante quanto à urgência da disseminação de um tipo diferente de relatos testemunhais: aqueles relacionados à tortura e ao assassinato político no Cone Sul.

Essa diferença poderia levar à conclusão de que ambas experiências não podem ser aproximadas porque, como pensa Costa Lima, uma seria uma situação-limite e, pode-se deduzir, a outra não; sua conclusão representa um significado de antemão para cada um dos

dois objetos de estudo, já que é nisso que se transformam ao serem considerados (ou rejeitados) como *corpus*, no seio do mundo acadêmico. No entanto, há um ponto no qual a *Shoah* se assemelha à experiência da ditadura militar: para o indivíduo Liscano, como para outros, é totalmente legítimo pensar (e conceder-lhes) que a possibilidade de testemunhar de dentro ou de fora sobre a sua própria dor e experiência é tão precária quanto a de qualquer sobrevivente de um campo de concentração nazista. Para cada um dos que passaram pela tortura, prisão e interrogatórios, ao longo de anos, foi uma situação-limite da própria existência, uma ameaça de extermínio. Talvez por isso seja possível falar de testemunho paratópico (como é feito no capítulo III desta tese) ao se referir ao *corpus* que constitui a obra de Carlos Liscano.

Ademais, se retomarmos a questão de Foucault e da formação do sentido em relação a um objeto de discurso, sua proposta não nega (não pode negar) que sob condições pragmáticas há que se levar em consideração elementos convencionais que dizem respeito à memória e ao uso do código da língua pelos falantes. O lugar é vazio, mas não vale preenchê-lo com qualquer coisa e não é qualquer um que tem autoridade para falar. O limite ético não consiste em recortar *corpora* que deveriam permanecer imaculados, diante dos quais deveríamos inibir a elaboração de um relato ou até o pensamento, testemunhal, ficcional ou na fronteira dos dois. Qualquer intervenção é valorativa, inclusive a de Luiz Costa Lima, que escreve para dizer que não se deve escrever sobre o Holocausto.

O código da língua possui um semantismo relativamente estável. Se o sentido que ele carrega em si fosse colocado constantemente em dúvida ou tivesse de ser completamente renegociado em cada ato de linguagem, a comunicação não seria possível. Octavio Paz, no texto “Literatura e literalidade”, no qual discute o problema duplo da tradução, do mundo para a linguagem e de uma língua para outra, afirma que: “Um mundo de puros significados é tão inóspito como um mundo de coisas sem sentido – sem nomes.” (PAZ, 1991, p. 154). Em casos-limite (e também em casos cotidianos) os participantes do ato de linguagem não inferem um sentido qualquer do dito e não enunciam qualquer coisa; sua interpretação se atém a regras de vários tipos: ao saber contextualizado, à cultura implícita naquele ato e na mensagem, ao referente mais ou menos estável dos signos que se trocam dentro de uma sintaxe familiar, à identidade psicossocial dos parceiros da comunicação e às intenções de cada um deles (que são – sempre – imaginadas reciprocamente). O sentido “final” também depende da construção de um imaginário e, inclusive, de mal-entendidos e interpretações não

esperadas pelos responsáveis pelo ato de linguagem. É inevitável, contudo, que os sujeitos envolvidos na troca se posicionem através da língua para modificar o objeto, o meio, o outro e a si próprios, o que confere a ditos sujeitos uma margem criativa intrínseca ao ato, dada pela sua condição de evento irrepetível. O lugar do sujeito é vazio (pode se dizer com Foucault ou Costa Lima), mas não permite uma intervenção qualquer nem inferências aleatórias. Priorizar seu caráter de vacuidade torna possível, no entanto, pensar, teórica e metodologicamente, numa relação pragmática com os objetos tematizados, que procura evitar uma domesticação do sentido sedimentado nos discursos e no imaginário. Como diz Paz (*Ibidem*, p. 154): “Perder nosso nome é como perder nossa sombra: ser somente nosso nome equivale a reduzir-nos a ser sombra.”

Tanto o prefácio de *As palavras e as coisas* como o texto “O pensamento do exterior” apontam para uma “solução” que pode ser encontrada no conceito de heterotopia, que mostra o lugar heterogêneo da produção de sentido e questiona que o conhecimento possa se ancorar num sujeito supostamente centrado de posse de algum tipo de discurso que tematizaria a verdade (provisória, mas aceita como tal) que movimenta o mundo.

O conceito de heterotopia é retomado no texto “Des espaces autres”, de 1967³⁸, que foi traduzido como “Outros espaços”:

Há, inicialmente, as utopias. As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis. Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, as heterotopias (FOUCAULT, 2006a, v. III, p. 414- 415).

Convém destacar que o conceito de heterotopia nasce de um contato com a literatura, em particular com o texto “El idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges. No livro

³⁸ Este texto, originalmente uma conferência proferida num congresso de arquitetura na Tunísia, só foi publicado dezessete anos depois em *Dits et écrits* (Paris: 1984, Gallimard), por autorização do autor.

Borges uma poética da leitura (1980, p. 40-44), Emir Rodríguez Monegal propõe uma análise sobre a recepção que Foucault fez do conto do argentino, mostrando como esta revela um elemento essencial da poética de Borges: a questão do mesmo e do outro. Segundo Monegal:

É provável que ao redigir o seu “*Préface*” [de *As palavras e as coisas*], Foucault ignorasse que dois anos antes Borges intitulara a última seção de sua *Obra poética* (1964), com essas duas palavras, mas nesta ordem: “El otro, el mismo”. Seja como for, Foucault desvela aqui um dos temas centrais, senão o tema central, da obra de Borges. Não é estranho que seu “*Préface*” contenha por isso mesmo uma das caracterizações gerais mais penetrantes dessa obra (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 42).

Monegal faz referência à seguinte passagem do prefácio de *As palavras e as coisas*:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profissão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro (FOUCAULT, 1999, p. IX).

Não é mera coincidência que Foucault tenha elaborado o conceito de heterotopia em função de um conto, de um texto literário. É preciso reter, em primeiro lugar, que a heterotopia está ligada à problematização do trânsito entre espaços diferentes que revelam algo dos dois espaços de origem (o do eu e o da alteridade, um outro ou o mundo), abrindo-se para um terceiro espaço, intersticial, fronteiro, paradoxal. A leitura de Borges feita por Foucault revela que é sobre a fratura do sujeito (que remete a uma fratura do lugar de enunciação – na sociedade e no âmago de todos os discursos) que a obra do argentino se ergue. O entre-lugar é o motor e o efeito produzido de um processo de elaboração estético-discursivo que transita na fronteira da *topia* (do lugar) e da *utopia* (do lugar quimérico). O ponto de vista heterotópico, como o paratópico, têm a força de revelar a fratura.

Em segundo lugar, é preciso reter que a relevância dada por Foucault em “O pensamento do exterior” ao “eu falo” aponta para a problemática da enunciação e lança também uma ponte com a forma como Maingueneau coloca o problema da paratopia dentro de uma teoria do

discurso. A ênfase no “eu falo” é para se afastar do solipsismo e autoriza a aproximar essa ideia de Foucault à de *ato de fala*³⁹, atraindo para seu pensamento um substrato pragmático:

Que se pode agir por meio da linguagem não é uma ideia nova. Mas somente na segunda metade do século XX foi edificada, sobre essa base, no campo da filosofia analítica anglo-saxônica, uma verdadeira teoria pragmática da linguagem: a teoria dos *speech acts*. (...) Admite-se, geralmente, que a publicação, em 1962, da obra de Austin, *How to do things with words* (livro que reúne doze conferências pronunciadas em 1955 pelo filósofo inglês na Universidade de Harvard) constituiu o verdadeiro ato de nascimento dessa teoria. Em vez de opor, como se fazia frequentemente, a fala a ação, propõe-se que a própria fala é uma forma e um meio de ação. (...) Todas essas noções são retomadas e sistematizadas por Searle, primeiramente, em *Speech Acts* [de 1969] (...) e depois em *Expression and Meaning* (1979) (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 72-73).⁴⁰

Por último, reiteremos que a heterotopia ecoa na paratopia porque levanta o problema crucial da representação do mundo através da linguagem. Fratura do lugar é fratura do sentido, é distância abissal (no duplo sentido de grande e enigmática) entre as palavras e as coisas. Esse é o ponto que Foucault percebe em Borges. Este, na sua forma performativa de dizer (portanto, de fazer), através da enunciação em si de um texto literário, “prova” (*sub specie aeternitatis*, spinozeanamente) que a noção de discurso constituinte de Maingueneau, assim como a de paratopia, são pertinentes como metodologia de leitura.

Borges é um dos autores contemporâneos que mais cedo toma consciência da força ilocutória dos enunciados, força que os torna atos perlocutórios por promoverem reações e modificações do mundo. Ao mesmo tempo, seus textos (enunciados) legitimam o dizer no cerne da própria enunciação (literária). Sua obra tematiza como fábula da história narrada aquilo que ao mesmo tempo quer ser provado. Isto a ser provado, por sua vez, é aquilo sobre o que a fábula se fundamenta para se tornar verossímil (se apreendida como literatura), verdadeira (se apreendida como discurso), as duas coisas ao mesmo tempo, uma negando e escorando à outra (se apreendida como discurso literário). Torna-se impossível estabelecer uma fronteira hierárquica entre as dualidades nas quais o texto se baseia: a fábula e a tese, o texto e o ato. Essa impossibilidade gere um espaço intermediário ao qual se remeter, um interstício de sentido que prospera no desequilíbrio dos polos, uma indecidibilidade. Isto é muito claro no texto de Borges que inspira Foucault (o que é um bom exemplo dos

³⁹ Também chamado em português de *ato de linguagem* ou *ato de discurso*.

⁴⁰ Este artigo do verbete do Dicionário de Análise do Discurso foi escrito por Catherine Kerbrat-Orecchioni em francês e traduzido ao português por Maria do Rosário Gregolin.

empréstimos e conexões entre os discursos literário e filosófico constituintes), mas também em outros como “La biblioteca de Babel”, “Funes el memorioso”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, todos de *Ficciones* (1999b), e certamente em muitos outros da vasta obra de Borges. A revolução que a sua escrita representa na segunda metade do século XX (os textos citados são de finais dos anos 30 e começo dos anos 40) reside em grande medida no que Foucault compreendeu.

1.3 Exotopia

O conceito de exotopia remete a um dos primeiros textos hoje conhecidos de Bakhtin: *Para uma filosofia do ato*, datado de entre 1920 e 1924. Com esse conceito, Bakhtin problematiza a questão da produção estética com base na questão do olhar e do lugar de posicionamento desse olhar e do sujeito. Estas questões também são retomadas no texto “O autor e o herói”, contemporâneo do anterior, que é o primeiro capítulo da terceira edição brasileira de *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2000), coletânea publicada, originalmente, em 1952, reunindo textos de diferentes épocas.

O texto *Para uma filosofia do ato*, segundo Michael Holquist⁴¹,

(...) ilumina o perfil da obra inteira de Bakhtin (...). Mais precisamente, ele revela novas filiações entre os temas que pela primeira vez aparecem aqui e que guiarão o pensamento de Bakhtin através do curso de sua longa vida. Os tópicos de “autoria”, “responsabilidade”, eu e o outro, o significado moral da “exotopia”, o “estar do lado de fora” (...), a relação entre o mundo experimentado pela ação e o mundo representado no discurso – todos eles são discutidos aqui no puro calor da descoberta (BAKHTIN, s/d, p. 5).

Do texto em questão, propõe-se reter dois aspectos para estabelecer o diálogo com o conceito de paratopia. Por um lado, interessa destacar a noção de ato/atividade que Bakhtin elabora desde o começo de sua obra e, por outro lado, observar que o conceito de exotopia carrega um funcionamento que também é proposto por paratopia, criando um laço referencial indubitável. No texto *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin problematiza o ato estético da seguinte forma:

⁴¹ Editor e autor de um dos dois prefácios da primeira edição deste texto em inglês, intitulado *Toward a philosophy of de act*. Trad. Vadim Liapunov. Austin: University Press, 1993. Esta edição é a tradução da primeira edição russa, de 1986. A versão em português que citamos não foi publicada como livro, mas está disponível na *Internet* e toma como base o texto em inglês.

O lugar único, no Ser, do sujeito estético (do autor, do contemplador), o ponto do qual surge ou flui sua atividade estética (seu amor objetivo de um ser humano concreto) tem apenas uma determinação: estar situado do lado de fora [vne-nakhodimost] de todos os momentos da unidade arquitetônica [ilegível] da visão estética. E é isso que, pela primeira vez, cria a possibilidade de o sujeito estético abranger a arquitetônica espacial e temporal inteira através da ação de uma autoatividade afirmadora e fundadora e valorativamente unitária. A empatia estética (a visão de um herói ou de um objeto de dentro deles) realiza-se ativamente deste lugar único exotópico e é nesse mesmo lugar que a recepção estética se realiza, isto é, a afirmação e a formação do material absorvido através da empatia – dentro dos limites da arquitetônica unitária da visão. A exotopia do sujeito (exotopia espacial, temporal, valorativa) – o fato de que o objeto de empatia e visão *não* sou eu – torna possível pela primeira vez a atividade estética da formação (BAKHTIN, s/d, p. 84, grifo do autor).

Bakhtin dialoga e discute pressupostos que remetem, por um lado, a Immanuel Kant e, por outro, aos formalistas russos, contemporâneos seus. Segundo Todorov: “(...) na época em que estreia na vida intelectual da literatura, o primeiro plano, em matéria de pesquisa literária, está ocupado por um grupo de críticos, de linguistas e de escritores, chamados os ‘formalistas’” (IN BAKHTIN, 2000, p. 3). Por outro lado, tal como revela Michael Holquist (IN BAKHTIN, s/d, p. 5): “Nós sabemos que durante o tempo em que trabalhava com *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin incessantemente lia, debatia e dava conferências sobre Kant.” A relação de diálogo e crítica do pensamento de Bakhtin com o romantismo alemão também tinha sido apontada por Todorov: “(...) embora Bakhtin nunca rompa seus vínculos com a estética romântica (em especial em sua teoria do romance), seu pensamento não se limita a isso, pelo contrário.” (BAKHTIN, 2000, p. 6).

Na sua interlocução com Kant e, ao mesmo tempo, se opondo a princípios estéticos defendidos pelos formalistas, Bakhtin propõe uma forma nova de conceber a realização do ato estético. Segundo Holquist:

Em sua tentativa de criar uma ponte no abismo entre o ato vivido e a representação do “mesmo” ato (que, é claro, não é nunca o mesmo), Bakhtin opõe-se ao princípio kantiano do “como se” colocando no lugar um outro princípio: aquele do “não-álibi” na existência (BAKHTIN, s/d, p. 8).

Isto conduz diretamente à relação básica que gostaríamos de levantar entre exotopia e paratopia. Como afirma Holquist: “Para Bakhtin, a unidade de um ato e seu relato, uma ação e seu significado, se preferir, é algo que nunca é um *a priori*, mas que deve sempre e em toda parte ser *conquistado*.” (BAKHTIN, s/d, p. 8, grifo do autor). Isso se torna evidente no texto citado acima quando Bakhtin se refere ao ato estético como “uma autoatividade afirmadora e

fundadora”, ou seja, fundadora da subjetividade e daquilo que cria como representação de mundo num único ato, que, para Bakhtin, é um ato ético.

Embora a noção de exotopia especifique um “colocar-se fora”, alcança o problema, levantado mais recentemente por heterotopia e paratopia, do entre-lugar, da fronteira e da fratura, já que esse “colocar-se fora” não aceita as categorias do *a priori* e do *depois* para entender o ato estético. Desde o início, Bakhtin rejeita o “como se” kantiano porque a fórmula supõe a espontaneidade do sujeito no ato de conhecimento, ou seja, supõe a sua anterioridade; não como uma transcendência, crítica que Kant faz a Descartes, mas mesmo assim como um *a priori*. A tendência de Kant a fechar a fenda que ele mesmo abre distancia Bakhtin da noção de sujeito e de representação do alemão.

O diálogo de Bakhtin com Kant é audacioso e explora as brechas que o pensamento do alemão deixa ao teorizar um sujeito menos homogêneo do que geralmente se atribui ao pensamento kantiano. Luiz Costa Lima, ao estudar a noção de sujeito em Descartes e em Kant, conclui que tanto em um como em outro filósofo a ideia de sujeito fraturado estava insinuada (em Descartes de forma muito mais tênue do que em Kant), embora só hoje, em função das nossas necessidades, sejamos capazes de percebê-lo:

Parece pois impróprio manter-se a dicotomia entre a afirmação unitária da concepção tradicional do sujeito, que teria Descartes e Kant como seus agentes, e sua decomposição *a posteriori*. Aquela afirmação antes estava na interpretação dos clássicos modernos do que, univocamente, neles mesmos. Seria ingênuo supor que estes clássicos estejam sendo agora mais bem lidos. Simplesmente, a situação atual nos motiva a deles desentranhar matizes que até há pouco não eram tematizados (COSTA LIMA, 2000, p. 109).

Segundo Costa Lima, o sujeito transcendental de Descartes – comum a qualquer sujeito – supunha, contrariamente ao geralmente aceito, dois tipos de representação. Na primeira acepção, ela tem um caráter de *aspecto*, e na segunda, de *efeito*. Como afirma o pensador brasileiro, ao longo dos dois últimos séculos, a primeira satisfaz às ciências duras, a segunda às humanas. A primeira está ligada a um conhecimento mais objetivo e a segunda aos afetos. Esta segunda acepção de representação foi banida por Descartes no seu pensamento, mas não do pensamento moderno (COSTA LIMA, 2000, p. 98-99). Kant, por sua vez, rejeita o sujeito transcendental dando um passo em direção ao que Costa Lima chama de sujeito fraturado. O indispensável “como se” kantiano não é ainda uma fratura em si, mas sim uma crítica a um eu

dado como unidade transcendente (imaterial), que avança em direção à cisão. Em Kant a espontaneidade do sujeito o torna material e o coloca num lugar exterior que o situa no limiar do entendimento e da razão (*Ibidem*, p. 105). No entanto, o lugar exterior de Kant não é o mesmo de Bakhtin, já que o alemão rejeita a fenda que abre, em prol de uma unidade do sujeito achada no “como se”, cuja “imediatez assegura a ligação entre o interior e o exterior.” (CHÉDIN, *apud* COSTA LIMA, 2000, p. 108). Com seu “artifício” filosófico, Kant procurava minimizar a fratura que se abria entre o *ser* e o *conhecer* ao rejeitar o sujeito transcendente de Descartes e propor a exterioridade dessa categoria filosófica.

As advertências feitas por Costa Lima sobre a sobrevivência de uma representação ligada aos afetos e de um sujeito heterogêneo ao longo dos dois últimos séculos (que hoje estariam sendo “descobertos” como consequência de necessidades – ou efeitos – específicos do nosso tempo) interessam porque possibilitam imaginar que Bakhtin esteja nessa situação de leitor que, no início dos anos 1920, despertava para a questão da fratura do sujeito, o que o levaria a propor, posteriormente, a noção de dialogismo como algo essencial para entender o ato estético. Não é de menor importância para esta tese afirmar que Bakhtin elabora essa noção a partir de uma obra literária, no caso a obra de Fiódor Dostoiévski; isto cobra uma relevância destacada quando se lembra que tanto Foucault quanto Maingueneau propõem conceitos e reflexões que declaram seu ponto de partida na literatura (Blanchot e Borges, no caso de Foucault), um *corpus* bem mais amplo no caso de Maingueneau, que abarca do século XVI ao XX.⁴² Essas coincidências tornam possível formular a hipótese de que a forma literária de dizer abre uma discussão do sujeito e do conhecimento que é diversa (e não alienada do mundo) daquela que outras formas discursivas possibilitam, tal como Foucault propõe no texto “O pensamento do exterior.”

No texto “O autor e o herói”, contemporâneo de *Para uma filosofia do ato*⁴³, interessa destacar o que Bakhtin propõe sobre a forma como autor e herói se coconstituem, ou como se

⁴² Maingueneau começa seus estudos discursivos centrando-se no jansenismo de Port-Royal: “Port-Royal constitui um lugar além das divisões sociais, inclusive da própria igreja, onde se encontram o profano (os leigos ‘solitários’) e o sagrado (as religiosas), onde o mundo se comunica com aqueles que dele se retiraram.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 37). Essa experiência de pesquisa parece ter contribuído de forma decisiva para a formação do conceito de paratopia.

⁴³ No texto “Cronotopo e exotopia”, Marília Amorim escreve que: “A ideia de um lugar exterior, fundamental ao trabalho de criação e de objetivação, já aparece no primeiro grande texto de Bakhtin, o ‘Para uma filosofia do ato’. Mas seu texto base é ‘O autor e o herói’, publicado na coletânea *Estética da criação verbal*. Esses dois textos indicam que a ideia de exotopia começou a ser concebida a partir de 1919 e que tomou forma entre 1922 e 1924.” (AMORIM, 2006, p. 96).

dá “a relação entre o criador e os seres criados por este” (como parafraseia Todorov, 2000, p. 6). Para levar adiante seu raciocínio, uma das imagens que Bakhtin utiliza é a do espelho, analisando de que maneira se constrói o sentido de si e do outro:

A visão que temos de nosso aspecto físico quando nos olhamos no espelho é de natureza totalmente particular. Visivelmente, vemo-nos sem mediação. Ora, não é nada disso; (...) Nunca é nossa alma, singular e única, que se encontra expressa no acontecimento-contemplação: sempre se introduz um segundo participante – o outro fictício, o autor não fundamentado e não autorizado (BAKHTIN, 2000, p. 53).

O paradoxo evocado por Bakhtin ecoa também no Foucault de “Outros espaços”:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou (...). Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (FOUCAULT, 2006a, v. III, p. 415).

Esta discussão é relevante para a leitura do *corpus* de Liscano. Nos quase treze anos em que estive preso, não tive contato com espelhos (como nenhum outro preso), já que só eram permitidos para se barbear, e, pendurados longe, neles apenas era possível ver um fragmento do rosto. Numa situação de falta radical de espelho, a literatura pode se transformar numa possibilidade de imagem de si que, como no espelho, é mediada e se transforma em um desdobramento do eu, por exemplo em M. A visão de fora, fraturada, possibilita o nascimento de um personagem e, através dele, de um autor. Como diz Bakhtin (2000, p. 53, grifo do autor): “A primeira tarefa do artista que trabalha no autorretrato consiste precisamente em *eliminar a expressão do rosto refletido*, o que só é possível porque o artista se situa fora de si mesmo [exotopicamente], encontra um autor autorizado (...).” Ou como acrescenta: “A forma concreta da vivência do real do homem emana de uma correlação entre as categorias representativas do *eu* e do *outro*;” (BAKHTIN, 2000, p. 57, grifo do autor).

O lugar exterior proposto com o termo exotopia deve ser entendido, então, como uma proposta de se trabalhar da perspectiva teórica de um paradoxo espacial.⁴⁴

⁴⁴ Nosso objetivo não é tratar das nuances do pensamento de Bakhtin, mas daquilo que filtrado pela tradição pode ser vinculado ao conceito de paratopia. No entanto, é necessário precisar que nesta etapa do seu pensamento, no início dos anos 1920, o autor concebe uma clara separação entre a percepção

No conceito de paratopia, o paradoxo ligado à fratura do sujeito e a um processo de conhecimento heterogêneo está dado pela impossibilidade de atribuir um lugar verdadeiro ao olhar, independentemente de se se trata do mundo ou de si, posto que o meu olhar só existe mediado por um outro (eu ou outro) que tenta decifrar o mundo e a si próprio. A metáfora do espelho, tal como a expressa Foucault no texto mencionado e em “L’herméneutique du sujet. Le courage de la vérité”, de 1982, junto com o texto de Bakhtin, torna-se bastante esclarecedora. Nos anos seguintes, Bakhtin forjaria a noção de dialogismo, que desenvolve a relação dentro/fora e eu/outro como uma epistemologia do discurso e da literatura em particular.

1.4 Bio/grafia e embreagem paratópica

Além de exotopia e heterotopia, que junto com paratopia formam uma espécie de rede conceitual, neste item evocam-se mais dois conceitos propostos por Maingueneau como desdobramentos teórico-metodológicos: a bio/grafia e a embreagem paratópica.

A recepção do texto literário como discurso tem como caminho possível, por um lado, a problematização dos elementos da vida (bio), das condições de enunciação (lugar, época), e, por outro lado, a problematização de como o social, o cultural, o histórico, as crenças, o imaginário, os sonhos e os desejos se inscrevem na escrita (grafia) literária. Esse gesto de escrita bio/gráfica é tanto performático (no sentido que envolve um ator social e suas performances, suas atuações⁴⁵), como performativo (no sentido dado ao termo na linguística pragmática que se origina com Austin e Searle), já que se trata de um ato que coloca em

do outro e a percepção de si: “A cada instante, vivo distintamente todas as fronteiras do outro, posso captá-lo por inteiro com a visão e o tato; (...) no mundo exterior, o outro se mostra por inteiro à minha frente e minha visão pode esgotá-lo enquanto objeto entre os outros objetos (...). Não sucede o mesmo com a experiência que tenho de mim, que nunca me proporcionará uma visão assim, nitidamente delimitada, de minha própria configuração externa.” (BAKHTIN, 2000, p. 55-56) Essa separação está além do sujeito imediato do conhecimento de Kant, mas parece estar aquém da visão de sujeito e de representação que supõe a noção de heterotopia, assim como a de paratopia, o que, ao mesmo tempo, evidencia o diálogo implícito desta com a tradição. Naquela época, Bakhtin ainda não tinha desenvolvido a noção de dialogismo.

⁴⁵ Utiliza-se, implicitamente, a noção de “ator” como é utilizada na Análise do Discurso: “(...) fala-se dos atores da comunicação para designar os locutores e interlocutores, externos ao ato de linguagem, que estão implicados na troca comunicativa. Nesse caso, esse termo tem um sentido mais preciso do que o de participante. (...) É no instante em que o participante toma a palavra dirigindo-se a um outro que esses dois intervenientes tornam-se atores da comunicação. Ainda resta especificar sua identidade e os papéis que eles representam.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 76). Este verbete é de Patrick Charaudeau e foi traduzido por Maria do Rosário Gregolin.

funcionamento a paratopia do escritor. Esta localização instável e paradoxal entre um espaço de vida e um espaço de escrita é gerida pelo escritor e essa gestão participa da criação. Como diz Maingueneau: “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). O paradoxo também age no sentido de que a escrita resultante é constitutiva da vida, agindo, então, também na contramão.

A passagem da vida rumo à grafia e da grafia rumo à vida encontra seu funcionamento metodológico na embreagem paratópica. O conceito de embreador (que produz a embreagem) é:

Tradução francesa de Ruwet para o [termo] inglês *shifter*, emprestado por sua vez, de Jespersen por Jakobson (1963: 176) [⁴⁶]. Essa categoria permitiu construir aquela de embreagem na situação de enunciação, ou seja, o conjunto de operações de que os embreadores são o traço (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 182).⁴⁷

O conceito de embreagem torna possível compreender o texto como discurso na medida em que o enunciado literário carrega elementos que funcionam como embreadores. A partir de uma noção mais restrita de embreagem linguística, tal como foi utilizada no começo por Jakobson – que apontou elementos como eu, tu, aqui, hoje, etc., que embream o enunciado num contexto comunicativo espaço-temporal –, Maingueneau propõe que se preste atenção em outros elementos do discurso que embream o texto literário: “Dentro do que poderíamos chamar *embreagem paratópica*, estamos diante de elementos muito variados que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação através da qual se institui o autor que constrói esse mundo.” (MAINGUENEAU, 2004, p. 95-96, grifo do autor).⁴⁸ Em relação a esses elementos mencionados que produzem a embreagem, é possível pensar em personagens da história contada ou narradores (elementos de identidade), lugares que constroem a trama do relato (elemento espacial), cronologias heterogêneas da narração (elemento temporal), formas e apresentação material do texto (elementos linguísticos) e todos os cruzamentos possíveis entre eles, sem perder de vista que, “por definição, um elemento

⁴⁶ A referência remete ao livro *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.

⁴⁷ Este verbete é de Maingueneau e foi traduzido ao português por Sandoval Nonato Gomes-Santos.

⁴⁸ “Dans ce qu’on pourrait appeler *l’embrayage paratopique*, on a affaire à des éléments d’ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l’oeuvre et de la situation à travers laquelle s’institue l’auteur qui construit ce monde.”

paratópico encontra-se colocado num limite, numa fronteira.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 175).

A embreagem paratópica aponta, ademais, para o momento de “passagem” entre um contexto que não é um *a priori*, mas sim, simultaneamente, condição e produto do processo criativo, que acontece no “ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, [o qual] constitui a zona de contato mais evidente entre ‘a vida’ e ‘a obra.’” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47).

O esforço consiste em se afastar de leituras que distingam um sentido “literal” de outro “literário”, que entendam a obra como uma alegoria, sempre refletindo seu contexto como imitação artística. Toda obra literária inscreve na ficção seu próprio dispositivo enunciativo, o que faz Maingueneau (2001, p. 174) concluir que: “Naquilo que se poderia chamar embreagem paratópica, estamos diante de elementos de ordens variadas que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação através da qual se institui o autor que constrói esse mundo.”

É a barra do conceito de bio/grafia que aponta o lugar instável no qual se dá a produção do literário e é a função de embreante que torna a atividade literária um ato que se realiza na relação exotópica, heterotópica e paratópica que o sujeito estabelece entre mundo e texto, tornando este um discurso e afetando, de forma radical, o processo de representação em uma obra literária.

A literatura talvez seja de fato isso que Kafka condensa no título do seu importante livro *A metamorfose*, ecoando *A metamorfose* de Apuleio⁴⁹, isto é, repercutindo mais de dois mil anos de prática literária, que, quando é relevante, remete para transformar. Se no caso antigo de Apuleio, o asno é um personagem paratópico significativo para sua cultura, já no caso de Kafka, o gigantesco inseto condensa essa fratura paratópica da náusea, fruto da revolta contra a lucidez que enxerga o mal (pelo menos desde o começo do século XIX) como elemento iniludível da composição social; “Sou um homem doente... um homem mau”, escreve Dostoiévski no começo de *Memórias do subsolo* (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 15), e acrescenta: “Juro-vos, senhores, que uma consciência muito perspicaz é uma doença, uma doença autêntica, completa.” (*Ibidem*, p. 18). Ao ler a seguinte passagem, há de se concluir que, de

⁴⁹ Este livro também é conhecido com o título *O asno de ouro*.

alguma forma, essas memórias do russo influenciam um dos livros mais importantes do século XX: “Tenho agora vontade de vos contar senhores, queirais ouvi-lo ou não, por que não consegui tornar-me sequer um inseto. Mas nem disso fui digno.” (*Ibidem*, p. 18).

A náusea inscrita nessa queixa, que passa por Sartre, não é estranha à obra de Liscano, admirador de Onetti. Nessa linhagem literária, também se faz presente Lautréamont. No período que vai da publicação de *A metamorfose* (de 1915) a *A náusea* (de 1938), a influência da obra do franco-uruguaio Isidore Ducasse toca com sua estética irreverente a prática e a teoria literárias.⁵⁰ A metamorfose e a náusea estão em toda parte nos *Cantos de Maldoror*.⁵¹ Segundo Willer (2008, p. 26):

Além da violência física propriamente dita, faz parte dos *Cantos* a agressão contra a ordem natural. É o acasalamento com a fêmea do tubarão (C2, E13), a bruxa transformada em bola de esterco, vítima dos amantes a quem havia transformado em animais (C5, E2), o homem-peixe desiludido com a humanidade (C4, E7), o par de adolescentes-tarântula (C5, E7). Lautréamont descreve um mundo que se metamorfosea (...).

O mal, incorporado nessa tradição como um dos elementos que constituem o homem e como um efeito da modernidade, também deve ser considerado na obra de Liscano, e exemplos bastante evidentes disso são alguns dos contos do livro *El charlatán* (LISCANO, 1994).⁵² De forma menos evidente, o mal também é um elemento fundamental na leitura que propomos, no capítulo III, do livro *El furgón de los locos*.

Em *El furgón de los locos*, a biografia se metamorfosea num processo de escrita literária que é bio/gráfico. O mal incide como um processo de metamorfose em que o personagem é o resultado de uma transformação radical, um pouco a imagem e semelhança do entorno brutal no qual ele se movimenta: o espaço (limite) de um presídio da ditadura militar uruguaia, ao longo de quase treze anos de reclusão (um tempo-limite); mas também como resultado de

⁵⁰ Cláudio Willer escreve que: “Um novo ciclo da leitura de Lautréamont começa após a Primeira Guerra Mundial. Nele desempenham papel central os surrealistas. Já não é mais excentricidade, anomalia merecedora de interesse, porém autor fundamental.” (IN LAUTRÉAMONT, 2008, p. 20).

⁵¹ Em *A metamorfose* de Kafka ouve-se o eco de Lautréamont de forma direta: “Minha poesia não consistirá em outra coisa senão atacar, por todos os meios, o homem, essa besta-fera, e o Criador, que não deveria ter engendrado semelhante *inseto*.” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 115, grifo nosso).

⁵² A violência e o mal são explícitos nos contos “Los que esperan”⁵², “Sueño realizado”⁵² e “El escopetero”⁵², todos da coletânea *El charlatán*; mas Liscano também tem contos onde o mal é mais ambíguo, como no conto policial “Hombre con paraguas” ou em “Agua estancada”, que fala (também) da capacidade de infligir sofrimento a alguém, ambos da coletânea *El informante*.

uma consciência lúcida que compreende a fratura do homem moderno e a recolhe na tradição literária. Esse contexto enunciativo está na base da metamorfose que o corpo Liscano sofre (e que marca sua obra como um todo), condição primeira de uma escrita que revela uma tensão entre o impulso de Lautréamont e a aniquilação de Kafka. É possível perceber essa oscilação ambivalente no fragmento do poema “La cabeza contra el muro”⁵³, de *La sinuosa senda*: “Não fazer esforço, não olhar, não ver, não ouvir. Sentar-se e deixar-se cair no fundo, descer ao centro, ir para atrás e para dentro, voltar à madrugada na qual a chama de ar morno que atingiu a névoa ainda era promessa e não maldição.” (LISCANO, 2002, p. 14).⁵⁴ O próprio Liscano se vê em Kafka quando escreve uma frase do seu *Diario* como epígrafe do romance *Memorias de la guerra reciente*: “Eu luto, ninguém sabe.” (LISCANO, 1993, p. 7).⁵⁵

Assim, retemos a metamorfose como a metáfora significativa que condensa o cerne da dinâmica do processo de representação tal como ajudam a pensar a embreagem paratópica e a bio/grafia.

1.5 Representação e ato

Partir do *Dom Quixote de la Mancha* para discutir a questão da representação literária, problematizando o lugar de enunciação paradoxal de Cervantes, nos introduz no segundo desdobramento teórico desta tese e nos conduz à análise da obra de Carlos Liscano, nos próximos capítulos.

Erich Auerbach na obra *Mímesis* (2004) afirma que Cervantes não sai da tradição e não oferece uma obra revolucionária. A falta de realismo em Cervantes (certamente do realismo padronizado entre os séculos XVIII e XIX) faz o pesquisador afirmar que o *Quixote* oferece uma “visão do baixo”⁵⁶ dentro dos padrões clássicos aceitáveis, ou seja, fazendo uso da fantasia e do cômico. Para este autor: “(...) tanto na primeira quanto na segunda parte, falta inteiramente uma coisa: complicações trágicas e consequências sérias.” (AUERBACH, 2004,

⁵³ “A cabeça contra a parede”

⁵⁴ “No esforzarse, no mirar, no ver, no oír. Sentarse y dejarse hundir, descender al centro, ir hacia atrás y hacia adentro, volver a la madrugada en que el chorro de aire tibio que marcó la niebla era todavía promesa y no maldición.”

⁵⁵ “Yo lucho, nadie lo sabe”.

⁵⁶ Deve-se entender em oposição a uma visão do elevado ou sublime, no contexto da Idade Média. O baixo é o popular, o grotesco, associado simbolicamente à terra, princípio da decomposição da matéria; o elevado remete ao universo divino, ao deus cristão e ao céu.

p. 308).⁵⁷ Cervantes não teria deslocado a tradição: “A sabedoria de Dom Quixote não é a sabedoria de um doido; é o entendimento, a nobreza, a decência e a dignidade de um homem prudente e equilibrado: nem demoníaco nem paradoxal.” (AUERBACH, 2004, p. 312).

O projeto da obra de Auerbach, mesmo sendo genial (pela abrangência do *corpus* e o esforço comparativo), não é convincente para uma discussão contemporânea da questão da representação. Não se sabe, no final da leitura, se ele prioriza uma forma de relacionamento do homem com o real ou se trata dos limites impostos pela tradição para inserir o real na literatura. A genialidade do teórico reside em mostrar como, ao longo de três mil anos, o homem ocidental lidou com essas duas realidades: a história (a sua experiência, o devir histórico) e a escrita literária. Na análise proposta, o autor abarca um período que vai de Homero a Virginia Woolf.

Mas o que pensa Auerbach sobre o estatuto da realidade e sobre o que significa representar? O que propõe sobre a incidência do sujeito nesse processo, e que reflexão suscita sobre o que significa produzir uma obra literária? O ponto-limite ao qual chega o autor na sua análise envolvente, e no qual se detém, é uma visão de escritor, narrador e personagem como a que se percebe no seu comentário da obra de Virginia Woolf, no capítulo que fecha o livro:

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. (...) assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance (AUERBACH, 2004, p. 481-482).

Embora percebamos que Auerbach toma claro conhecimento da mudança produzida na escrita dita moderna, também ficamos com a impressão de que o que ele diz parece muito mais a constatação e a reafirmação de uma realidade objetiva, a qual o texto literário desertaria.

Tomar consciência da mudança produzida no texto literário moderno é bastante diferente de postular que o caminho da história (da pessoa) para a obra (entre o escritor e o inscritor) é

⁵⁷ O argumento central que atravessa o livro *Mimesis* de Auerbach consiste em que a escrita dos evangelhos influenciou toda a narrativa ocidental, levando-a gradativamente a desenvolver histórias com o foco em personagens saídos das camadas baixas da sociedade (como Cristo) e com um ponto de vista horizontal da sociedade. A visão de baixo, assim como o seu caráter sério (por oposição ao cômico e ao grotesco que regia o aceitável em narrativas com personagens humildes durante a Idade Média), influenciaria gradativamente a escrita literária, que incorporaria esses recursos narrativos da representação, chegando-se ao ápice realista no século XIX europeu.

muito mais de mão dupla do que Auerbach supõe. Na seguinte citação fica clara a diferença que se quer ressaltar:

Quando se trata, por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virginia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito, num determinado instante (AUERBACH, 2004, p. 481).

Em se tratando do *Quixote*, é possível imaginar alguém argumentando em favor de Auerbach dizendo que a tradição crítica contemporânea o lê de forma anacrônica, vendo nesse clássico aquilo que ele não pode dar por estar alguns séculos antes dessa ruptura do olhar que significou a modernidade. Sem dúvida, este argumento se basearia numa divisão positivista da história, na qual parece repousar a pergunta da tese de Auerbach: “Procuramos no nosso estudo representações da vida cotidiana, nas quais ela seja mostrada seriamente, com seus problemas humanos e sociais, ou até nos seus enredos trágicos.” (AUERBACH, 2004, p. 306). Não é que a sua pergunta não tenha valor e não ofereça um panorama da mudança da forma de narrar ao longo da tradição ocidental. Mas no capítulo dedicado à obra de Cervantes, Auerbach revela, de forma muito explícita, a fragilidade da pergunta que formula para lidar com o problema inaugurado pelo *Quixote*, pedra de toque da fratura de uma era, o que foi percebido por alguns dos contemporâneos de Auerbach, como é o caso de Jorge Luis Borges.

É possível fazer uma leitura diferente do *Quixote* entendendo-o como uma obra que coloca o problema da fratura da noção de representação na sua própria enunciação, em uma época em que se passava a uma nova visão de mundo, na qual já não mais se procuraria a comparação para estabelecer o semelhante, e sim para estabelecer a identidade e a diferença, o mesmo e o outro, no sentido explicitado por Bakhtin, Foucault⁵⁸ e Borges.

Ao ler o *Quixote* como um ato performativo é possível pensá-lo como a encenação da passagem do mundo clássico para o mundo moderno.

A pergunta que tenta ser respondida por nós formula, implicitamente, que, talvez, o trágico e o sério no *Quixote* não estejam na fábula e sim no quadro enunciativo. Como um palhaço que ri do mundo, Cervantes esconde a fratura do seu lugar de enunciação e da sua sociedade,

⁵⁸ Cf. FOUCAULT, 1999, p. 71.

através do personagem paratópico Dom Quixote. Este palhaço, com lágrimas secas para não estragar a maquiagem excessiva que faz desconfiar dessa alegria encenada com ostentação, nos adverte de uma mudança fundamental na relação do homem com a história, com a natureza e com a arte. Uma leitura discursiva do *Quixote* rejeita a definição de representação positivista de mundo, na qual se toma como base uma certa noção de real e verdadeiro que implica definir o sujeito como unidade cartesiana do conhecimento, como sujeito solar, expressão usada por Luiz Costa Lima (2000).

Cervantes, talvez seguindo um modelo clássico, como diz Auerbach, e situando-se numa tradição literária que autorizava alguns gestos e outros não, como, por exemplo, não autorizava a dar uma visão do baixo com um ponto de vista horizontal, sério e não fantástico, imprime sua percepção da mudança não numa fábula realista, como buscava Auerbach, e sim no aparato da enunciação dos romances, no interstício da duplicidade enunciativa, que percebeu como uma brecha possível na literatura. O excesso de fantasia e de riso acaba por anular o estranho e o cômico, e anuncia (não denuncia, porque suporia um controle do seu gesto que é, provavelmente, impossível de computar ao sujeito Cervantes) uma crítica a um mundo que começava a se desencantar (segundo a famosa fórmula de Max Weber para definir o início do processo da modernidade), e caminhava em direção ao naturalismo e ao realismo do século XIX.

Sob uma identidade heteronímica (a do cavaleiro da triste figura), Cervantes realiza dois atos. Por um lado, avança um passo em direção ao conceito moderno de literatura, tornando o seu discurso um lugar onde acontecem fatos que interessam ao mundo porque o mudam, em vez de apenas imitá-lo ou negá-lo. Por outro lado, Cervantes trabalha dentro de uma noção de representação que é própria do seu mundo pré-moderno, para o qual representar não significa necessariamente mostrar, senão também ocultar, como diz Chartier, citando Pascal.⁵⁹ Esse ato duplo é possível através de um discurso literário e isso é novo para a época, se adiantando a

⁵⁹ “Pascal desmascara este mecanismo que consiste em ‘mostrar’ [e ‘ocultar’] que manipula signos destinados a devolver uma imagem distorcida das coisas e não dá-las a conhecer tal como são: ‘Nossos advogados conheceram muito bem esse mistério, seus trajes vermelhos, as peles com as quais se cobrem, os palácios onde julgam, os lírios, todo esse aparato augusto é muito necessário; se os médicos não tivessem usado vestes e mulas e os doutores não tivessem usado gorros quadrados e amplas batas, jamais teriam conseguido enganar o mundo, que não pode resistir a uma aparência tão autêntica.’” (CHARTIER, 1992, p. 59). Nós, contudo, nos esforçamos nesta tese para tomar distância da noção positivista embutida em Chartier e Pascal, que divide a representação do mundo em falso e verdadeiro; o mecanismo de representação que apontamos no *Dom Quixote* também se distancia dessa dualidade.

um funcionamento do estético que se consolidaria a partir dos séculos XVIII e XIX, sob o rótulo de arte pura, que concorreria com o realismo.⁶⁰ Num único gesto, Cervantes consegue esse duplo deslocamento por “explicitar” (através da publicação dos romances) seu posicionamento num espaço de enunciação paradoxal que perfaz uma crítica (*avant la lettre*) a uma forma de compreender o real e o ficcional. Esse gesto “proposital” de Cervantes pode ser compreendido da perspectiva do que Maingueneau chama paradoxo pragmático, ou seja, do ponto de vista em que é possível postular uma discordância entre o enunciado e o ato de enunciação:

Tanto no caso das obras literárias como no dos enunciados “comuns”, tende-se a esquecer o contexto pragmático, a só ver o *dito*. Contudo, o confronto entre esse dito e o ato de enunciação é uma dimensão essencial da obra literária: não apenas ela constrói um mundo, mas ainda deve administrar a relação entre esse mundo e o evento que seu próprio ato de enunciação constitui, o qual não pode ser simplesmente rejeitado para fora do mundo representado. Qualquer elemento do contexto enunciativo mostrado pela enunciação da obra pode entrar em conflito com o enunciado (...) Essas tensões entre o contexto e quadro não são evidentemente gratuitas; levam-nos ao coração das obras (MAINGUENEAU, 2001, p. 158, grifo do autor).

Contrariamente ao que propõe Auerbach, é possível sugerir que Cervantes não imita (não representa, diria Auerbach) a forma clássica do fazer literário, mas tampouco verte a realidade segundo o modelo imitativo que Auerbach escolhe como parâmetro de sua pesquisa. Ao contrário, parodiando a tradição, desloca-a na própria enunciação de uma obra que escancara a contradição entre o antigo e o novo, e oferece um texto que inscreve outro mundo no cosmos literário.

Não seria a estratégia de Cervantes adotar o riso e a fantasia como o seu escudo contra um câmbio de época que mudava a forma vigente, e portanto tranquilizadora, de organizar o universo e o aceitável em literatura?

Na sua conceituação da carnavalização na literatura, Mikhail Bakhtin chama a atenção para o fato de o sério ser impossível na Idade Média como caminho da subversão discursiva. A via de regra era a ironia e seus corolários:

⁶⁰ Não é por acaso que Cervantes foi reivindicado e resgatado pela geração romântica (NAVAS RUIZ, 1990, p. 31). Também Borges, referindo-se às *Novelas ejemplares* de Cervantes, cita um comentário do maior expoente do romantismo: “Dos muitos elogios que mereceram (...) talvez o mais memorável seja o proferido por Goethe. (...) [quem afirma] como avançamos no caminho quando vemos obras realizadas com os princípios que nós mesmos seguimos (...)” (BORGES, 1999, p. 65).

Esse antiquíssimo sentido ritual da ridicularização do supremo (da divindade e do poder) determinou os privilégios do riso na Antiguidade e na Idade Média. Na forma do riso resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério. Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a paródia sacra, ou seja, a paródia dos textos rituais sagrados (BAKHTIN, p. 2005, 127).

Apesar de Bakhtin colocar o *Quixote* claramente na tradição do carnavalesco, da inversão dos valores vigentes do mundo, não se pode concluir que visse esse romance como uma crítica à tradição ou como um corte e início de uma nova época. Nesse ponto da argumentação, Bakhtin primeiro afirma algo que parece excluir o *Quixote* da modernidade, mas logo em seguida faz Dostoiévski falar sem parecer assumir totalmente o ponto de vista do russo, que (implicitamente) dá como certo que o *Quixote* é moderno. Escreve Bakhtin:

Na paródia literária formalmente limitada da Idade Moderna rompe-se quase totalmente a relação com a cosmovisão carnavalesca. Mas nas paródias do Renascimento (Erasmus, Rabelais e outros), a chama carnavalesca ainda arde: a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte, a renovação. Foi por isto que pôde germinar no seio da paródia um dos romances maiores e simultaneamente mais carnavalescos da história universal – o *Dom Quixote*, de Cervantes. Dostoiévski assim avaliava este romance: “Em todo mundo não há obra mais profunda e pungente. É, por ora, a última e a mais grandiosa palavra do pensamento humano, a mais amarga ironia que o homem já foi capaz de expressar, tanto que se a terra deixasse de existir e se em algum lugar perguntassem ao homem: ‘como é, você entendeu a sua vida na terra, que conclusões tirou?’, o homem poderia mostrar o *Dom Quixote* e responder sem palavras: ‘Eis a minha conclusão sobre a vida; será que por ela os senhores poderão me julgar?’” (BAKHTIN, 2005, p. 128).

Bakhtin ainda conclui assim o seu comentário: “É característico que Dostoiévski constrói essa avaliação de *Dom Quixote* na forma do típico ‘diálogo no limiar’” (BAKHTIN, 2005, p. 128), o que parece ainda aumentar a ambiguidade do seu ponto de vista pessoal sobre a questão. De qualquer maneira, é possível tomar como chave de leitura, que se aproxima do proposto por nós, a forma como Dostoiévski adjetiva o *Quixote*, “a mais amarga ironia”, tornando evidente que ele lê a obra não como um modelo medieval, mas sim como uma das formas mais expressivas do sentimento moderno. A palavra “amarga” retira a obra de Cervantes do mecanismo clássico de inversão do mundo. “Amarga ironia” revela uma inversão da inversão, uma apropriação, legítima para a época de Cervantes⁶¹, da forma de subverter o poder para

⁶¹ Na Espanha dos séculos XVI e XVII reinavam a Inquisição e a ideologia cristã como garantia dos costumes, desigualdades e novas injustiças sociais, que contavam com a caução da moral conservadora de Felipe II e Felipe III. Essa Espanha entrava na decadência econômica que a levaria lentamente até a crise gigantesca do início do século XIX, quando perde o Império Colonial.

inscrever no marco do riso uma novidade séria. O *Quixote*, portanto, não é um capítulo da inversão constitutiva do mundo antigo, já que se assim fosse a inversão teria uma função estabilizadora daquele mundo, funcionando como uma válvula de escape momentânea, como o Carnaval. A morte e a renovação, que Bakhtin evoca na passagem citada acima, também se constituem em chaves de leitura para esse romance que traz no seu quadro enunciativo (e não só no texto) um discurso literário no qual o “Carnaval” não é uma representação, mas sim uma passagem ao ato. “Amarga ironia” não é uma referência à ironia carnavalesca. O *Quixote* pode ser lido não somente como uma paródia, como diz Bakhtin, mas paratopicamente, como uma paródia da paródia.

É o próprio Bakhtin, com a sua conceituação de carnaval e carnavalização, que permite esta leitura:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”) (BAKHTIN, 2005, p. 122-123, grifo do autor).

Destacamos desta perspectiva não a visão que limita o comportamento carnavalesco a um período fechado, determinado, mas sim à perspectiva performativa da vivência do carnaval, que denota de forma clara um vínculo com a visão discursiva que privilegiamos ao longo deste capítulo, e que torna Bakhtin um dos pilares teóricos dos estudos literários e discursivos contemporâneos.

Essa visão performativa do carnavalesco autoriza também a ler o *Quixote* não como uma representação da loucura, ou da inversão, ou ainda da crítica ao seu tempo, mas como a efetivação dessa inversão através de uma obra estética que vê a literatura não como um lugar do dizer paralelo aos acontecimentos do mundo, e sim como um evento, como um acontecimento em si, através do qual a pessoa, o escritor e o inscritor atravessam as diferentes instâncias discursivas que compõem as engrenagens do devir humano pelo estético. Não há dúvida de que o comentário de Dostoiévski trazido por Bakhtin revela uma compreensão do *Quixote* dentro desta perspectiva teórica: “Eis a minha conclusão sobre a vida; será que por ela os senhores poderão me julgar?” (BAKHTIN, 2005, p. 128).

Estamos aí diante de uma visão moderna do *Quixote*, mas de uma modernidade que enxerga as próprias fraturas e a ambivalência necessária para teorizar o mundo, maneira tão cara a Dostoiévski.

O *Quixote* como dispositivo discursivo é também a construção do sujeito Cervantes, que dialoga com seu personagem, um outro. Como no quadro *As meninas*, do seu contemporâneo Velázquez, Cervantes também está dentro do quadro que pinta no *Quixote*. Como afirma Foucault em *As palavras e as coisas* (1999, p. 5), na sua famosa análise dessa tela: “(...) nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. (...) o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito.” É nessa troca entre o sujeito e o objeto que tentamos captar um tipo de representação (como efeito) que o conceito de paratopia sugere. Como o *Quixote* (como Cervantes), Velázquez, tal como o viu Foucault no mencionado ensaio, está no início de uma ruptura do olhar, que é o começo de uma nova forma de se relacionarem o signo e o mundo na época moderna.

No texto “A nova analogia: poesia e tecnologia”, de 1967, de forma sutil, mas inequívoca, Octavio Paz dialoga com o livro de Foucault. Ou é o contrário? Como Paz esclarece, seu artigo é a “continuação” de um outro texto intitulado “Os signos em rotação”, que introduzira na edição de 1967 do livro *El arco y la lira* (1998).⁶² Nas relações entre os ensaios de Paz e Foucault é difícil atribuir a “paternidade” a um dos dois. Na verdade, pode-se falar em diálogo uníssono e equivalências, ou até numa influência do poeta e crítico mexicano no filósofo francês, como também o influenciara o poeta e crítico argentino Jorge Luis Borges.⁶³ O certo é que no texto “El lenguaje”, de Paz, presente já na edição em espanhol de 1956 de *El arco y la lira*, assim como na francesa de 1965 (*L’arc et la lyre*), encontra-se uma discussão que é também a que Foucault leva adiante em *As palavras e as coisas*, de 1966. Referindo-se à linguagem, na edição de 1956, Paz escreve:

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi a confiança: o signo e o objeto eram uma mesma coisa. (...) Não sabemos quando começa o mal, se nas palavras ou nas coisas, mas quando as palavras se corrompem e os significados se tornam incertos, o sentido de nossos atos e de nossas obras também é incerto (PAZ, 1998, p. 29).⁶⁴

⁶² A primeira edição de *El arco y la lira* é de 1956. A edição francesa de 1965 (Gallimard) não contém o texto “Os signos em rotação”, incluído dois anos depois na edição em espanhol.

⁶³ Para um diálogo entre Paz, Foucault e Borges, ver Rodríguez Monegal, 1980.

⁶⁴ “La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo (...). No sabemos en donde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero

Esta “arqueologia” entre Paz e Foucault nos conduz a descobrir como o pensador e poeta mexicano lê o *Quixote*. No texto “A nova analogia. Poesia e tecnologia”, Paz propõe algumas ideias para tentar entender o momento de ruptura (“o mal”, escreveu Paz⁶⁵) apontado:

A ruptura da analogia é o começo da subjetividade. O homem entra em cena, desaloja a divindade e enfrenta a não significação do mundo. Dupla imperfeição: as palavras deixam de representar a verdadeira realidade das coisas, e as coisas se tornam opacas, mudas (PAZ, 1991, p. 109).

Velázquez e Cervantes entram em cena na sua própria obra.

Paz, como Auerbach, afirma que “A alegoria foi o modo predominante que a comunicação poética assumiu durante o apogeu do cristianismo.” (PAZ, 1991, p. 106). No entanto, Auerbach (2004, p. 313) expulsa o *Quixote* da modernidade e o enterra numa forma antiga do fazer literário. Para ele: “[No *Quixote*] O jogo não é, em momento algum, trágico (...) sempre ficamos no campo do divertimento”; e eleva *A Divina Comédia* de Dante Alighieri ao *status* de primeiro romance a conseguir imitar o real: “Dante não conhece barreiras na imitação exata e não perifrástica do cotidiano (...) Pois em nenhum outro lugar fica tão claro o choque entre as duas tradições – a antiga, de separação dos estilos, e a cristã, de mistura dos estilos (...)” (AUERBACH, 2004, p. 160-161). Mas se Paz coincide com Auerbach na apreciação do livro de Dante – “O crítico Charles A. Singleton mostrou que *A Divina Comédia* de Dante é uma alegoria de alegorias (...) O código de referência dessas alegorias circulares é o livro do Êxodo” (PAZ, 1991, p. 106) –, discorda radicalmente na apreciação do *Quixote* em relação ao seu papel na história da literatura universal.

Para Paz, o modo alegórico no Ocidente tem origem bíblica e revela uma forma de conceber a relação entre o signo e o mundo que é de correspondências perfeitas, um se realizando no outro, e nisso concorda também com Auerbach. Mas, segundo o mexicano, a fratura desse

quando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro.”

⁶⁵ Ao utilizar esse termo, “mal”, Paz ecoa Nietzsche: “Nietzsche inicia sua crítica dos valores confrontando-se às palavras: o que querem de fato dizer virtude, verdade e justiça? Ao desvendar o significado de certas palavras sagradas e imutáveis – precisamente aquelas sobre as quais repousava o edifício da metafísica ocidental – minou os fundamentos dessa metafísica.” (PAZ, 1998, p. 29-30). Segundo Costa Lima: “O que em Nietzsche se apresentava como uma intuição de enorme força promissória e não sistematizada – a indagação da linguagem como meio opaco e não mais transparente e reconhecedor da ascendência do homem sobre as coisas – tornar-se-á, em Freud, um pressuposto corriqueiro.” (COSTA LIMA, 2000, p. 137).

sistema de significação quebra-se com o *Quixote*, motivo pelo qual o considera o primeiro dos modernos:

Com *Dom Quixote* aparece a primeira grande obra do mundo moderno. O tema do romance de Cervantes também é a alma humana, só que já não é o da alma caída, e sim alienada. (...) Dom Quixote não encarna a história humana; é sua exceção. É exemplar de um modo irônico, por negação: não é como o resto dos homens. A correspondência se interrompe ou, mais exatamente, assume a forma da interrupção (PAZ, 1991, p. 107).

Para Auerbach e para Paz o *Quixote* não opera um modo alegórico, não é representativo de sua época ou não inscreve no texto uma maneira de representar que evoluía desde Dante e que se constituiria numa das formas da literatura moderna por excelência, que alcança seu apogeu no século XIX. Mas enquanto para Auerbach isso significa uma volta ao mundo clássico, ao puro divertimento, para Paz o *Quixote* é a obra que num único gesto funda a modernidade e desconstrói o modo alegórico, isto é, instaura uma crise da significação e das correspondências entre as palavras e as coisas. Nessa ruptura nasce a subjetividade moderna, que, como também o mostra Foucault, se inicia como um processo que rompe com o mundo clássico porque, em vez de se buscar no outro a semelhança, busca-se a diferença, e, por esse viés, a identidade.

Paz evoca a ideia no texto “Os signos em rotação”, quando se refere à questão da “outridade”⁶⁶, dando uma das chaves da forma de processar o sentido a partir da modernidade:

Experiência feita do tecido de nossos atos diários, a outridade é, em primeiro lugar, percepção simultânea de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo, enquanto faço isto ou aquilo (PAZ, 1998, p. 266, grifo do autor).⁶⁷

Ao evocar os textos de Paz sobre sua percepção da linguagem moderna exemplificada no *Quixote*, nos aproximamos da forma com abordamos o processo de significação na leitura crítica da obra de Carlos Liscano. É possível pensar numa forma de representação que seja a exibição de uma presença e que, mesmo não sendo a expressão de uma redundância de

⁶⁶ *Otredad*, no original.

⁶⁷ “Experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la *otredad* es ante todo percepción simultânea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello.”

sentido, não seja um engano, um embuste que esconda uma verdade no âmago de uma realidade inatingível, intangível? O paradoxo como forma de funcionamento do mundo vive no literário de uma forma especial porque foi o espaço que a sociedade moderna lhe “atribuiu”, acuando a ambivalência nesse tipo de discurso.

É legítimo pensar que, de alguma forma, na construção do sistema de discursos que surge no século XVIII e XIX (que Maingueneau propõe chamar de *discursos constituintes* e separá-los em literário, filosófico, científico e religioso), é no discurso literário que a ambivalência goza de total liberdade. O discurso filosófico, talvez o outro onde é possível tratar das contradições e construir uma lógica em aberto, sem respostas definitivas, tem, no entanto, que tematizar a contradição e oposição de ideias, próprias do seu funcionamento, e tem de fazê-lo de uma forma reflexiva, explicativa, e argumentando em favor de uma racionalização das contradições. Assim, diferentemente do discurso literário, o filosófico entra na área disciplinar das ciências sociais e no regime da ciência, em geral.

Desde uma perspectiva paratópica é possível pensar que, através da fábula, mas também para além dela, a escrita do *Quixote* se torna um ato performativo que diz a ruptura de uma época, a fratura de um sujeito, o deslocamento de um espaço enunciativo e uma nova forma de compreender a relação entre a linguagem e o mundo. O lugar de enunciação de Cervantes é fundado no seu enunciado literário e o paradoxo pragmático que seu romance supõe entra no espaço da série literária para deslocar o conjunto das obras do arquivo.

Uma visão discursiva do literário e situada num ponto de equilíbrio e de desequilíbrio entre o real e o ficcional tenta também ir além da famosa análise que Alfred Schütz faz do *Quixote*. A leitura deste texto permite abordar outro aspecto importante para a reflexão teórica proposta em torno da noção de representação: o problema do real e do irreal em literatura.

A proposta de Schütz repousa numa oposição radical entre real e irreal ou real e fantasia, o que a torna suscetível da crítica feita por Luiz Costa Lima, em 1981, sobre o uso que as ciências sociais fazem da literatura. Schütz parte da leitura de William James, um dos fundadores do pragmatismo, mas no desenrolar da argumentação não propõe uma leitura satisfatória do *Quixote* na medida em que o polo Cervantes permanece como uma instância totalmente fora da análise. O título do artigo – “Dom Quixote e o problema da realidade” (SCHÜTZ, IN COSTA LIMA, 2002, p. 749-773) – denota em si a questão levantada por

Schütz. Sua leitura do romance de Cervantes postula a obra literária como o espaço onde essa outra forma de realidade, que é muitas vezes chamada de irreal ou fantástica, é possível. Como William James, Schütz fala em mundos possíveis e de diversas ordens da realidade. Mas tudo o que Schütz descreve acontece apenas com Dom Quixote, nunca com Cervantes; a oposição real/irreal não é verdadeiramente problematizada. Para Schütz, a “tragédia da obra” acaba sendo um problema apenas do personagem:

Este é também o ponto crucial da tragédia pessoal de Dom Quixote. (...) Diante das mentiras de Sancho (...) Sente que transgrediu as fronteiras da realidade de seu domínio particular autoestabelecidas e que ele condescendeu com seus limites no interior da fronteira dos sonhos, misturando assim dois domínios da realidade e pecando contra o espírito da verdade, cuja defesa é a primeira tarefa do cavaleiro errante (SCHÜTZ, 2002, p. 769).

O corte radical entre o personagem Dom Quixote e o mundo aparece várias vezes, ao longo do texto, nos seguintes termos: “Também nós, Sanchos Panças do mundo do senso comum (...)” (SCHÜTZ, 2002, p. 764). Bom senso e loucura compõem uma oposição-chave da leitura de Schütz. Ele tenta ultrapassar a fronteira, mas não formula a ideia de maneira totalmente convincente ou satisfatória.

Na contramão dessa leitura, é possível postular que Dom Quixote não existiu e Cervantes sim. É necessário pensar no Cervantes (pessoa) que não está fora da obra. O que se conta nesse romance não aconteceu a Dom Quixote, mas aconteceu a Cervantes como obra, como livro, como enunciado. O comentário de Maingueneau a propósito de *Moby Dick* é instrutivo:

Existe aí algo que desorienta nossos modos habituais de pensar. Trata-se de saber em que tempo e em que espaço ocorre o que advém aos escritores, já que a obra e a vida não são domínios exteriores um do outro, que a vida de Melville não é imaginável sem o encontro “fictício” de Ahab com a baleia e que esse próprio encontro deve ter de certo modo ocorrido na vida de Melville, para que pudesse escrever *Moby Dick* (MAINGUENEAU, 2001, p. 62).

Schütz não discute diretamente o problema da representação em seu trabalho sobre *Dom Quixote*, mas acaba por estabelecer de forma clara um posicionamento que não consegue transpor a fronteira entre mundo e obra literária. Dentro e fora permanecem separados sem a mediação do espelho.

Num texto contemporâneo ao de Schütz, Borges já sugere a leitura que propomos ao atrair a atenção para Cervantes como instância enunciativa. No prólogo a uma edição das *Novelas ejemplares*, em 1946⁶⁸, Borges escreve:

(...) mas no fundo [na obra de Cervantes] o que atrai é o homem, seja como tipo (“Rinconete y Cortadillo”, “La fuerza de la sangre”), seja como indivíduo (“El celoso extremeño”, “El licenciado Vidriera”); acrescentemos a esta lista “El curioso impertinente”, intercalado no *Quixote*. Cabe suspeitar, no entanto, que para os leitores contemporâneos o que agrada nestas ficções não reside na fábula, nem nos balbucios psicológicos e nem nas pinturas da vida espanhola dos tempos de Felipe III. Reside na maneira de Cervantes; quase diríamos, na voz de Cervantes (BORGES, 1999a, p. 64).⁶⁹

Mas é no conto “Pierre Menard, autor del Quijote” que Borges (1999b) propõe uma leitura, da obra do maneta de Lepanto, que pode ser qualificada de discursiva.⁷⁰ Ao imaginar um autor francês que assume a tarefa de escrever o *Quixote* no século XIX,⁷¹ Borges alerta, ou, melhor dizendo, inscreve dois aspectos essenciais da leitura literária contemporânea: sua necessária ancoragem enunciativa e o que Monegal, referindo-se à obra do argentino, chamou de “poética da leitura” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980), expressão que pode ser parafraseada como uma poética da intertextualidade, constitutiva de todos os discursos.

O texto de Menard é exatamente o mesmo do ponto de vista textual que o texto de Cervantes, mas o sentido discursivo é totalmente outro. Eis o fragmento do *Quixote* que consta no conto como prova dessa ideia: “(...) a verdade, cuja mãe é a história, que compete com o tempo, depósito das ações, testemunho do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do

⁶⁸ Alfred Schütz viveu entre 1899 e 1959.

⁶⁹ “(...) pero profundamente lo que atrae [en la obra de Cervantes] es el hombre, ya como tipo (“Rinconete y Cortadillo”, “La fuerza de la sangre”), ya como individuo (“El celoso extremeño”, “El licenciado Vidriera”); a estos últimos agreguemos “El curioso impertinente”, intercalado en el *Quijote*. Cabe sospechar, sin embargo, que para los lectores contemporâneos, el agrado de estas ficciones no reside en la fábula, ni en los atisbos psicológicos, ni en sus pinturas de la vida española en los tiempos de Felipe III. Reside en la manera de Cervantes; casi diríamos, en la voz de Cervantes.”

⁷⁰ Também no conto “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*) Borges coloca um autor apócrifo do século XVII (não por acaso desse século) que assume a tarefa de criar um idioma que organize e abarque todos os pensamentos humanos, no qual cada palavra se definiria a si própria. Esta questão do signo e da significação vem desde a Antiguidade e é tratada por Platão no *Crátilo* (2001).

⁷¹ “Essa obra, talvez a mais significativa do nosso tempo, consta dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois” (BORGES, 1999b, p. 45-46).

porvir.” (BORGES, 1999b, p. 53).⁷² Para Cervantes “essa enumeração é um mero elogio retórico da história” (*Ibidem*, p. 53); para Menard (contemporâneo de William James, como diz o narrador) essa associação é impossível, já que: “A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é aquilo que julgamos ter acontecido.”⁷³ (*Ibidem*, p. 53). Borges, como o sociólogo Schütz, parte de William James, mas elabora de forma diferente o problema da representação em literatura.

Por outro lado, ao comparar a escolha do *Quixote* por parte de Borges e Paz, é possível perceber que não são da mesma ordem. Para o argentino, não se trata de localizar na história o momento de ruptura que inaugura a modernidade. De fato, Borges não tinha muita afeição às periodizações. Sua escolha tem outros motivos, que também são relevantes para o argumento central desta tese. Pergunta o narrador: “Por que precisamente o *Quixote*? dirá nosso leitor. (...) O *Quixote* é um livro contingente, o *Quixote* é desnecessário. (...) Minha lembrança geral do Quixote [⁷⁴] simplificado pelo esquecimento e a indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não escrito.” (BORGES, 1999b, p. 49-50).⁷⁵ Os motivos de Borges parecem ser, por um lado, uma provocação (que não deixa de ser uma homenagem; tal é um dos mecanismos da ironia) em relação a um dos monumentos literários da língua castelhana (e naquela época, mais do que hoje, uma provocação a um monumento do nacionalismo espanhol⁷⁶); por outro lado, uma crítica ao romance histórico⁷⁷, isto é, uma crítica a uma literatura realista contemporânea a Borges⁷⁸, e, por último, a postulação de que há obras que se tornam tão relevantes para uma cultura que pode se

⁷² “(...) la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.”

⁷³ “La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.”

⁷⁴ A essa altura do relato já é difícil saber a quem remete o pronome “minha”, se ao narrador, ao personagem Menard ou ao escritor Borges. Certamente esse paradoxo enunciativo é proposital.

⁷⁵ “¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. (...) El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. (...) Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.”

⁷⁶ “O Quixote – me disse Menard – foi sobretudo um livro agradável; agora é motivo de celebrações patrióticas, de soberba gramatical (...)” (BORGES, 1999b, p. 54). Borges escreve este texto exatamente no mesmo período em que Francisco Franco assume o poder na Espanha, após 3 anos de Guerra Civil.

⁷⁷ “Na sua obra [de Menard] não há *gitanerías* nem conquistadores, nem místicos, nem Felipe Segundo nem autos-de-fé. Ignora ou proscreeve a cor local.” (BORGES, 1999b, p. 51).

⁷⁸ Um bom artigo de Emir Rodríguez Monegal, publicado em *Marcha*, em 1952, intitulado “La narrativa hispanoamericana: tendencias actuales”, ilustra muito bem o panorama daquela época e destaca uma literatura fantástica que nasce (em 52 teria pouco mais de uma década) em oposição a um regionalismo realista bem consolidado no nosso continente. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 2003, p. 9-17).

imaginar que são apagadas da memória e re-escritas dentro dos parâmetros culturais vigentes em cada época. Isto não torna a obra um plágio; ao contrário, a depura: “(...) o fragmentário *Quixote* de Menard é mais sutil que o de Cervantes.” (BORGES, 1999b, p. 51).⁷⁹

Para Borges, a escolha do *Quixote* é o motivo do Quixote de Menard, da existência de Menard, do conto de Borges, da existência de Borges; é a possibilidade de postular uma outra fratura, a da leitura como escrita, isto é, um elogio de uma recepção pragmática e discursiva da tradição. A embreagem paratópica que se produz em relação à situação enunciativa no século XIX (a de Menard) é diferente daquela possível no século XVII, quando Cervantes publicou o *Quixote*, como é diferente da embreagem que se produz na situação na qual Borges enuncia, e também da nossa, leitores de Cervantes e de Borges. O Borges paratópico, que é também o já conhecido Menard apócrifo, realiza simultaneamente uma dupla inscrição na tradição: o *Quixote* de Menard e o conto de Borges, uma ruína da ruína que pode vincular-se à nossa capacidade ou necessidade contemporânea de entender o funcionamento paralelo entre um regime delocutivo e outro elocutivo.

Assim, é também possível entender que, com o gesto de escrever e publicar “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges propõe a dupla descoberta teórica da qual Bakhtin foi outro dos pioneiros enunciadores: o dialogismo e a polifonia, por um lado, que Gérard Genette (leitor de Borges) chamará de intertextualidade⁸⁰, e, por outro lado, o enunciado estético como um ato exotópico, revestindo de suma importância os elementos que formam parte do evento enunciativo que uma obra literária significa.⁸¹

Querer identificar o eu da enunciação literária com o eu social, identificar de forma plena Cervantes com o personagem Quixote (embora isso tenha sido feito pela tradição), seria

⁷⁹ “(...) el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes.”

⁸⁰ O termo, no entanto, foi cunhado pela búlgara Julia Kristeva, em 1966, que residia na França desde 1960. 1966 é o mesmo ano em que Genette publica o livro *Figuras*. No caso de Genette, embora o termo seja o mesmo de Kristeva, a base conceitual é sobretudo tomada da leitura da obra de Jorge Luis Borges, além dos textos de Mikhail Bakhtin, que começavam a serem introduzidos na França.

⁸¹ É quase certo que Jorge Luis Borges e Mikhail Bakhtin não conhecessem suas respectivas obras antes dos anos 1960. É nessa mesma década, na França, que ambos serão “descobertos” e traduzidos, e, a partir daí, divulgados para o mundo todo. Borges, embora fosse conhecido na Europa, só se torna realmente lido e divulgado a partir do número dedicado à sua obra na revista de *L’Herne*, em 1964; Bakhtin a partir das traduções de Todorov e Kristeva, ambos quase simultaneamente, com diferença de um ano, já que a primeira tradução sua na França é de 1963. Até a década de 50, Borges tinha, sobretudo, um reconhecimento regional e ambíguo, já que o primado na época era da literatura *engagée*; a obra de Bakhtin permanecia atrás da cortina de ferro.

desvirtuar o processo de significação proposto por nós. Seria obrigar-se a identificar Carlos Liscano com o eu que diz ser Carlos Liscano ou com outros eu da sua obra. Ao fazê-lo se aplanaria o problema do paradoxo enunciativo, que não deveria ser perdido de vista na recepção do texto literário.

Em função disso, sendo nosso objetivo final a leitura crítica da obra de Liscano, parte-se do seguinte pressuposto. Se, no texto literário, *x* aparece para dizer explicitamente que é *x*, o leitor deverá desconfiar e imaginar que pode se tratar de uma voz que diz: você está me vendo, mas eu não sou eu, ainda que possa sê-lo, e o lugar que mostro não é exatamente o lugar que construo no ato performativo de enunciação. A noção de representação, assim problematizada, traz um valor de dinamismo que se distancia de uma visão pré-moldada da história social que se refletiria no texto literário. A obra aberta é consequência disso. Como se sabe, Carlos Liscano esteve preso e se tornou escritor no presídio; o cárcere tematizado na sua obra literária não pode ser o cárcere descrito pelas muitas histórias contadas por ex-presos políticos, que circularam na imprensa ou em relatos orais que qualquer uruguaio que convivesse com protagonistas daquela geração pode ter ouvido de primeira mão. Como qualquer fato histórico, aquele cárcere se perdeu e só pode viver na memória e na leitura e releitura dos diferentes suportes no qual essa memória transita; na memória de quem viveu a experiência pessoalmente e na memória da memória, aquela que cresce naqueles cujas lembranças são recordações de outros, ainda que se tornem constitutivas da visão de passado que cada um constrói. A memória do cárcere da ditadura uruguaia circulou e circula, sobretudo, em depoimentos, cartas, desenhos, artesanatos e relatos com uma pretensão mais ou menos literária ou mais ou menos documental.

Realizar a operação contrária, negar qualquer relação entre Liscano e o eu de suas obras literárias, seria retomar o extremo oposto, o de outra tradição crítica, iniciada no romantismo, que influenciou a poesia francesa do século XIX considerada canônica, como a de Mallarmé; essa tradição, no início do século XX, ganha força com os Formalistas russos, e soma adeptos com a formulação do *New Criticism*, a partir dos anos 30, consolidando-se na Europa Ocidental⁸² e na América do Sul, nos anos 1960.⁸³ A representação, nesse contexto, era

⁸² “Primeiro, Tzvetan Todorov ficou conhecido como aquele que, nos anos 1960 e 1970, tornou conhecidos na França os Formalistas russos e fundou, com Gérard Genette, a revista *Poétique* ‘revista de teoria e de análise literária’.” (VERRIER, 1995, p. 13). A anedota que Todorov conta da sua chegada na França é bastante conhecida, mas continua sendo reveladora de um processo histórico da teoria literária naquele país e na sua área de influência: “(...) eu me lembro ainda do olhar surpreso do

banida, mas sua exclusão acontecia sem processo, como resultado de uma negação dogmática. Postulava-se o valor superior da literatura intransitiva, consagrada através do chamado *nouveau roman*, que propõe uma literatura sem intriga, sem retratos psicológicos e até sem personagens.

Outros textos consolidaram essa tendência teórica, por exemplo o *Contre Sainte-Beuve*, de Marcel Proust, cuja publicação data dos anos 1950, mas que só foi lido por uma ampla maioria de críticos universitários nos anos 70.⁸⁴ Dentro desse contexto de triunfo do estruturalismo, é possível citar também os famosos textos de Roland Barthes “Escrever, verbo intransitivo?”, de 1966 e “A morte do autor”, de 1968, ou ainda o famoso livro de Gérard Genette *Figuras*.⁸⁵

Situar-se num entre-dois dessa tradição para pensar o processo de representação exige reconhecer e aceitar que na literatura se filtram elementos que resgatam de forma isolada, dispersa ou até concentrada (dependerá de cada caso) fragmentos de cenas da cultura e do devir histórico, assim como medos, sonhos, desejos ou imaginários individuais e coletivos. Mas a literatura tampouco pode ser pura alegoria se ela, como adverte Piglia (2001, p. 3), “(...) seria o lugar no qual é sempre outro que vem dizer ‘Eu sou outro’, como dizia Rimbaud.”⁸⁶ Na enunciação e recepção literárias se coloca em funcionamento um encadeamento de deslocamentos identitários e espaciais que se dão nas fronteiras.

decano da faculdade de letras da Sorbonne quando eu lhe perguntei, em 1963, com um francês balbuciante, quem ensinava aqui teoria literária.” (TODOROV, 1984, p. 183). Será realmente nos anos 1960 que a academia francesa investirá num processo teórico de leitura do literário e “exportará” o estruturalismo à América do Sul, que ainda seguia, em boa medida, os passos dados na Europa.

⁸³ Em 27 de janeiro de 1974, José Guilherme Merquior publicou no *Jornal do Brasil* um artigo famoso, que circula ainda na *Internet*, criticando com veemência o estruturalismo. A crítica, evidenciada no título, “O estruturalismo dos pobres”, deve ser lida também em função do período político que vivia o Brasil. Ao mesmo tempo, fica evidente qual era a escola que predominava nos cursos de Letras do país.

⁸⁴ O ponto de vista de Proust circulou desde 1954, incluído numa edição de *À la recherche du temps perdu*, mas não será até 1971 que o *Contre Sainte-Beuve* será publicado na França como livro independente. A tese de Proust, que se baseia na ideia de um *eu profundo* e da separação clara e determinante do escritor (a *pessoa*) e do autor da obra (um outro que mal comunica com aquela e que se isola do mundo para criar a sua obra), vai triunfar na França dos anos 60 e 70 e vai provocar uma mudança na *ecclesia* universitária (MAINGUENEAU, 2001, 2006).

⁸⁵ No Brasil, o texto “Estruturalismo e crítica literária” (COSTA LIMA, 2002, p. 777-815), inicialmente uma conferência lida em 1980, confirma esse panorama dando uma visão da questão que abarca o processo que o estruturalismo seguiu no Ocidente a partir da influência francesa.

⁸⁶ “(...) sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir ‘Yo soy otro’, como decía Rimbaud.”

Numa entrevista publicada no livro *El concepto de ficción*, Saer (2004, p. 283) expressa o seguinte ponto de vista teórico diretamente vinculado à questão da representação:

Os verdadeiros criadores representam sua época somente contradizendo-a. Se, por exemplo, se observa o caso de Robert de Montesquieu e de Proust, imediatamente se encontra uma série de categorias históricas, sociais, culturais, etc., que lhes são comuns. Com ligeiras variantes, os dois pertencem à mesma época, ao mesmo meio social, frequentam os mesmos salões e recebem mais ou menos as mesmas influências culturais. E, no entanto, enquanto Montesquieu não é mais do que um pobre fantoche, Proust é um dos maiores escritores da época moderna. O que representa a aristocracia e a grande burguesia francesa da *Belle Époque* é Montesquieu e não Proust.⁸⁷

Não há dúvida de que Saer reproduz o ponto de vista do próprio Marcel Proust, autor do livro *Contre Sainte-Beuve*, no qual ataca a crítica literária desse célebre autor francês do século XIX, para quem a obra de um escritor seria o reflexo de sua vida e poderia se explicar por ela. A importância desse livro de Proust chega até nós através dos teóricos literários dos anos 60:

Para justificar seu desinteresse pelos dados biográficos, a ‘nova crítica’ dos anos 60 invocou a caução do *Contre Sainte-Beuve*. Neste, Proust acusa a história literária de ignorar ‘este mundo único, fechado, sem comunicação com o exterior, que é a alma do poeta.’ (MAINGUENEAU, 2001, p. 53).

Em *Mimesis, desafio ao pensamento*, Luiz Costa Lima (2000), na esteira de Foucault, se posiciona a favor de uma noção de sujeito fraturado, determinante para a proposta de representação (*mimesis*) que ele desenvolve ao longo de sua obra:

A concepção do sujeito como central, unitário, fonte e comando de suas representações, que usualmente se entende como correspondente ao conceito moderno de sujeito, é o primeiro obstáculo a ultrapassar em uma reconsideração da *mimesis*. (...) O segundo obstáculo, associado ao anterior, é exposto pela concepção de representação, entendida como a equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva (...) (COSTA LIMA (2000, p. 23-24).

O sujeito não tem uma constituição totalmente acabada *a priori* e se situa no interior dos conflitos e de seus interesses, no âmago dos grupos sociais. Uma tal compreensão do sujeito

⁸⁷ “Los verdaderos creadores representan a su época sólo contradiciéndola. Si, por ejemplo, se toma el caso de Robert de Montesquieu y de Proust, inmediatamente se encuentra una serie de categorías históricas, sociales, culturales, etcétera, que les son comunes. Con ligeras variantes los dos pertenecen a la misma época, al mismo medio social, frecuentan los mismos salones y reciben más o menos las mismas influencias culturales. Y, sin embargo, mientras Montesquieu no es más que un pobre fantoche, Proust es uno de los más grandes escritores de la época moderna. El que representa a la aristocracia y a la gran burguesía francesa de la Bella Époque es Montesquieu, y no Proust.”

não defende uma representação-equivalência, mas sim uma representação-efeito, para a qual também contribuiu, segundo Costa Lima, o pensamento radical de Nietzsche, que destrói as fronteiras entre a lógica e a ficção (COSTA LIMA, 2000, p.127), começando a desconstrução pelo sujeito e pela representação (*Ibidem*, p. 131).

A literatura não pode ser apreendida apenas como um sistema de comunicação; ela é isso, mas é sobretudo a expressão, sempre paradoxal, da subjetividade e de sua percepção parcial e incompleta do mundo. Mais do que isso, ela é uma das formas de estar e de ser no mundo e de criar o mundo. Ela questiona os limites do antes e do depois, do aqui e do além. Através da linguagem, ela retesa o arco que une os extremos que a compõem. Segundo Maingueneau:

Nessa perspectiva, não se conceberá a obra como uma representação, um arranjo de ‘conteúdos’ que permitiria ‘exprimir’ de maneira mais ou menos desviada ideologias ou mentalidades. As obras falam efetivamente do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam (MAINGUENEAU, 2001, p. 19).

Se Em busca do tempo perdido não é um documento historiográfico do salão aristocrático da *Belle Époque* (não é representativo, diz Saer, e entende-se que ele utiliza o termo como sinônimo de imitação, o que o coloca – pelo menos nesse instante – em “contradição” consigo mesmo, por opor realidade e ficção de forma taxativa⁸⁸), não é menos verdade que a obra tem a força de criar, queira-se ou não, representações – efeitos, poder-se-ia dizer, pensando em Wolfgang Iser (ISER, 2002; GUMBRECHT, 2002) – que fundam um imaginário desses salões.⁸⁹ Isto significa que, apesar de o mundo não ser uma presença absoluta e nem um lugar objetivo onde o escritor produz a sua obra, esse mundo participa de forma decisiva no processo de criação. Um ponto de vista como este é tributário de um posicionamento teórico que pretende deixar claro seu vínculo com um olhar discursivo-antropológico que, tentando se distanciar da representação como imitação, não deixa de considerar o texto literário como

⁸⁸ Com efeito, no mesmo livro, no artigo “El concepto de ficción” (SAER, 2004, p. 9-16), o crítico tenta problematizar a questão, mas inicia colocando o problema do mesmo ponto de vista teórico: “Nunca sabremos cómo fue James Joyce” (p.9), e, embora coloque o problema que consideramos essencial: “a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas sim um tratamento específico do mundo, inseparável do que é tratado” (*Ibidem*, p. 12), não chega a propor nenhuma saída metodológica ou teórica.

⁸⁹ Jorge Luis Borges, no famoso prólogo do livro de Adolfo Bioy Casares – *A invenção de Morel* –, no qual se posiciona a favor de uma literatura fantástica, por oposição ao “romance de tipos” ou psicológico, escreve o seguinte comentário da obra de Proust: “Há páginas, há capítulos de Marcel Proust que são inaceitáveis como invenções: aos que, sem saber, nos resignamos como o fazemos com o insípido e o ocioso de cada dia”. (BORGES, 1999a, p. 29).

produto humano e definidor do humano (BRANDÃO, 2005, p. 10), ou seja, como fundador daquilo que o homem precisa para viver: um espaço e uma identidade, ambos entrelaçados com os espaços e com as identidades do mundo fora da obra.

Ao mesmo tempo em que Proust busca um espaço físico (de escrita) que lhe permita escrever sua obra (um paratopos), encontra, ou melhor, funda uma subjetividade que lhe dá o tom, a modulação e o conteúdo de sua voz narrativa. O lugar paradoxal (físico e imaginário) cria também uma identidade paratópica, um sujeito cindido que é ou existe através da obra. Na perspectiva de Maingueneau:

Decerto o mundano que atravessa os salões parisienses não coincide com o autor de *Em busca do tempo perdido*, mas participa da economia sutil que permitiu escrever esse romance. Foi preciso ser um mundano, *perder* muito *tempo* nos salões e em temporadas de férias para partir em sua *busca*; foi preciso parar na hora certa para não perdê-lo, ter um terrível medo de que ele viesse a faltar-lhe, para poder escrever *Em busca do tempo perdido*; foi preciso encerrar-se na solidão de um quarto ‘fechado, sem comunicação com o exterior’, como ‘a alma do poeta’, para atestar que o verdadeiro ‘eu do escritor’ não é o homem mundano que era antes e que volta a ser por intermitências (MAINGUENEAU, 2001, p. 54).

Portanto, do nosso ponto de vista, Proust e Saer, neste caso, têm razão, mas meia-razão.

O cerne do problema pode estar na instância enunciativa e nas consequências que os vários matizes dessa situação de enunciação, que atravessam a pessoa/escritor/inscritor, produzem no texto; e a barra entre esses termos significa a passagem de um espaço de vida corporal para outro de linguagem, intimamente ligados num duplo sentido de ida e volta. O enunciador de um texto literário é um indivíduo necessariamente descentrado, como diz Foucault (2006a, v. III, p. 221), e não tem o controle absoluto da situação. Ao mesmo tempo, também não é uma instância apenas de papel, que delegaria todo o controle a um narrador seja ele onisciente ou não, ou a suas personagens, como também não é um semideus fechado numa torre com a cabeça nas estrelas. A condição social e a inserção problemática desse enunciador no mundo são elementos a serem considerados de forma destacada. A literatura joga num meio-termo, no qual ela não pode se fechar sobre si mesma, mas também não se confunde com qualquer outro tipo de enunciado ou discurso (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

O texto literário não é aquele lugar do dizer onde se cristalizam (ou não) representações históricas e sociais a *posteriori* ou onde se mente e se esconde alguém ou uma ideologia

dominante (Céline), ou subalterna (Liscano), que deveria ser decifrada. Não há uma sequência de um antes e um depois. Há simultaneidade, há mão dupla e a literatura se efetua na passagem das fronteiras entre outros discursos e outras narrativas, como a sociológica, a histórica, a religiosa, a política, a mística, os sonhos pessoais, os medos, as angústias, as fobias, etc. A metodologia que sugere a ideia de paratopia coloca que os “dramas” da enunciação (do mundo) e os “dramas” representados (da obra) se escoram e se desestabilizam mutuamente (MAINGUENEAU, 2001, p. 178-183). A obra não descreve um meio, ela instaura o espaço de sua própria enunciação no enunciado (*Ibidem*, p. 46).

A obra de Liscano, pelas condições históricas nas quais aparece, coloca para o crítico um problema diretamente vinculado à questão da representação. Seria bastante difícil lê-la como uma obra que não traz nenhuma marca de um contexto que foi tão determinante para a constituição do sujeito Liscano, do escritor e do autor Liscano, mas seria pouco produtivo lê-la como se fosse uma obra de denúncia de um mundo dado e pré-estabelecido de antemão, ou seja, como uma representação imitativa ou como a exposição de um imaginário prévio. Como pensa Bakhtin:

Essa história ideal do sentido, um autor no-la conta somente em sua obra, e não, se for o caso, em suas confissões sobre a sua obra ou no que formular sobre o processo de seu ato criador. (...) Assim é, aliás, a natureza da vivência de qualquer ato criador: ele vive seu objeto e vive a si mesmo no objeto (...) (BAKHTIN, 2000, p. 27).

O escritor e a sua obra literária, por um lado, e a sociedade por outro, se perfazem mutuamente. A obra é uma forma de estar no mundo, de dizer o mundo, mas também de fazer o mundo, assim como é uma forma de ser feito pelo mundo e de ser dito pelo mundo.

CAPÍTULO II

2 Inscrever e representar de forma paratópica

Ser en lo que se nombra. Querer ser sólo en lo
que se nombra.
Volverse lo nombrado, volverse sólo palabra.
Volverse aire tibio de la voz.⁹⁰

Neste capítulo, três romances de Carlos Liscano permitem retomar as reflexões teóricas apresentadas. São eles: *Memorias de la guerra reciente* (1993), *La mansión del tirano* (1992) e *El camino a Ítaca* (1997a).⁹¹ A leitura conjunta postula o enclausuramento como condição de uma poética comum, a qual é construída na própria enunciação. O enclausuramento não é tomado como um *a priori* que os romances imitariam, mas como uma condição que é inscrita pela pessoa e escritor Liscano nas obras em questão.

A fortuna crítica da obra de Liscano é composta, por um lado, de algumas resenhas, publicadas ao longo dos últimos vinte anos em semanários uruguaios (*Brecha*, *Búsqueda*, *La Hora*, entre outros). Várias delas são assinadas por nomes importantes das letras uruguaias, como Carlos María Domínguez, Alicia Migdal, Wilfredo Penco, Alicia Torres, Rosario Peyrou. Esses textos, de um modo geral, não oferecem uma perspectiva teórica muito profunda; seu objetivo é apresentar este ou aquele livro de Liscano, no reduzido espaço dos jornais, para um público amplo. No entanto, alguns desses artigos expõem ideias interessantes, que conformam, necessariamente, uma base de leitura da obra do autor. Por outro lado, no *corpus* crítico, há também um trabalho fundamental de Oscar Brando, intitulado “Carlos Liscano: a poética da solidão”⁹², publicado na revista da Biblioteca Nacional do Uruguai (*Deslindes*), e um livro importante, *Palabras rigurosamente vigiladas*. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano, de Carina Blixen (2006).⁹³ Estes dois últimos autores têm realizado uma leitura mais sistemática da obra de Liscano.

⁹⁰ Do poema “La cabeza contra el muro” (LISCANO, 2002, p. 12).

⁹¹ A primeira edição é de 1994.

⁹² “Carlos Liscano: la poética de la soledad” (BRANDO, 1993).

⁹³ A obra de Liscano tem uma repercussão excepcional na França. A recepção de sua obra começou pelo teatro, em particular pela peça *Mi familia*, que já foi publicada várias vezes na França e representada mais de duas mil vezes, por vários grupos franceses e de outros países: Bélgica, Canadá, Senegal, Portugal, Suíça, Luxemburgo. Existe, inclusive, uma tradução feita no Brasil, onde a peça foi representada. *Mi familia* já ganhou prêmios no Festival de Liège e foi apresentada mais de uma vez no famoso festival de teatro de Avignon. Na França, Liscano já participou de várias entrevistas longas na televisão francesa, na Radio France International (RFI), e a universidade de Boulogne incluiu, a partir do início do primeiro semestre do ano letivo 2009-2010, no programa de mestrado e doutorado, os livros *El camino a Ítaca* e *El furgón de los locos*. Há vários trabalhos acadêmicos realizados na França

Desse panorama crítico, e sobretudo em relação às três obras analisadas neste capítulo, se depreende, por um lado, uma tendência de leitura que classifica o primeiro romance do autor, *La mansión del tirano*, como uma obra abstrata, sem representações figurativas. O maior mérito, argumento implícito nessa apreciação, seria o autor ter conseguido fazer uma obra literária com valor estético, que não imita o contexto, mesmo nas condições em que foi realizada, isto é, no cárcere. Pela sua característica formal, o romance lidaria com os limites da linguagem e da expressão. Por outro lado, no *corpus* crítico, fica claro que *El camino a Ítaca* foi recebido como uma virada na escrita de Liscano, e seria o primeiro romance onde se respiraria um ar menos viciado que tematizaria um ambiente mais aberto, com muitas personagens e uma ação linear que se desenvolve em vários lugares, com um tempo em que as ações se sucederiam refletindo uma exterioridade. Alicia Torres escreve que “Ítaca não é o cárcere, há mais liberdade. Vladimir, seu protagonista, em fuga permanente e em busca constante, tenta impor sua visão de mundo, mas não está enclausurado, e ainda que se isole, nesta ocasião há outros seres que também impõem pontos de vista.” (TORRES, 2001, p. 23).⁹⁴ Rosário Peyrou escreve que: “A aparição de *Agua estancada* (1990)⁹⁵, que contém o magistral conto que dá título ao livro, ampliou o círculo – inicialmente muito reduzido – dos leitores uruguaios de Liscano. Prefigurava já *El camino a Ítaca* (1997a), que abriu outra etapa na sua literatura.” (PEYROU, 1997, p. 20-21).⁹⁶

Carina Blixen, no seu ensaio, aborda essencialmente *La mansión del tirano* e o conto “Agua estancada” (LISCANO, 1997b). Esses dois textos parecem estruturar toda a perspectiva que a autora adota para a obra de Liscano, e quando lê outros textos do autor – alguns de forma bem sucinta –, geralmente os compara com esses dois textos. Na leitura de Blixen, a oposição entre

sobre a obra de Liscano, nas universidades de Pau, Lille, Grenoble, Bordeaux, Lyon, Paris; mas há um em particular que Liscano gosta de lembrar: trata-se de um trabalho de conclusão de curso intitulado “Por una poética del espacio en la novela *La mansión del tirano* de Carlos Liscano”, de María Herminia Ferraro-Osorio, uruguaia que também foi presa política durante a ditadura. Ademais, está previsto para 2010 um colóquio com o tema “Liscano” nas cidades de Lille e Boulogne. Por último, está previsto para 2010, no Uruguai, uma edição facsimilar dos manuscritos do cárcere, a ser realizada com financiamento da universidade de Lille.

⁹⁴ “Ítaca no es la cárcel, hay más libertad. Vladimir, su protagonista, en fuga permanente y en búsqueda constante, trata de imponer su visión de mundo, pero no está encerrado y aunque se aísle, en esta oportunidad hay otros seres que también imponen puntos de vista.”

⁹⁵ Peyrou se refere a edição de *Agua estancada y otras historias*, publicado, na verdade, em 1991, pela editora Arca, em Montevideu.

⁹⁶ “La aparición de *Agua Estancada* (1990) que contiene el magistral relato que da título al libro, ensanchó el círculo – inicialmente muy reducido – de los lectores uruguayos de Liscano. Prefiguraba ya *El camino a Ítaca* (1997a), que abrió otra etapa en su literatura.”

abstração e representação de uma exterioridade também é uma estratégia clara de organização crítica:

(...) impossível considerar *La mansión del tirano* uma história ‘de aventuras’. (...) *El camino a Ítaca* - narração na qual há de fato uma relação de intercâmbio com o mundo exterior (...). Em *La mansión del tirano* a ação é muito mais abstrata do que nas obras posteriores (BLIXEN, 2006, p. 118).⁹⁷

A oposição na qual a autora concebe os dois romances é muito nítida ainda nesta passagem: “Liscano não escreve *La mansión del tirano* porque queira contar sua história ou tenha uma história que contar.”⁹⁸ (BLIXEN, 2006, p. 112) É no seguinte fragmento de sua análise que expressa de forma ainda mais cabal a mencionada oposição:

O certo é que no conjunto da obra de Liscano o realismo é uma exceção. No plano do grotesco⁹⁹, *El camino a Ítaca* e *La ciudad de todos los vientos* são as obras que mais se aproximam de uma paisagem reconhecível e de personagens e histórias que possam ser inscritas na verossimilhança realista. *La mansión del tirano* dribla toda referência à realidade direta e à situação na qual foi escrita; o cárcere e tudo o que ele significou durante a ditadura uruguaia está no texto, mas não como tema ou cenário (BLIXEN, 2006, p. 101).¹⁰⁰

A última frase da citação atenua a oposição e aponta para uma saída. O que se deveria tentar responder é como o cárcere está presente na obra de Liscano. A pergunta conduziria a uma

⁹⁷ “(...) imposible considerar *La mansión del tirano* un relato ‘de aventuras’. (...) *El camino a Ítaca* – narración en la que sí hay un intercambio con el mundo exterior (...). En *La mansión del tirano* la acción es mucho más abstracta que en las obras posteriores.”

⁹⁸ “Liscano no escribe *La Mansión del Tirano* porque quiera contar su historia o tenga una historia que contar. (...) *El camino a Ítaca* marca un momento de triunfo del contar.”

⁹⁹ O termo grotesco chama a atenção, sobretudo porque não é acompanhado de nenhuma explicação. À primeira vista (e no contexto do livro de Blixen) parece uma crítica negativa. Contudo, Blixen talvez faça referência ao sentido que Brando deu a esse termo em artigo publicado alguns anos antes, embora o autor o utilize para se referir a outros textos de Liscano (“El informante”, “El método”). Brando afirma: “Liscano recorre a uma forma peculiar da sátira, a uma maneira própria do grotesco. O grotesco é a manifestação mais crua do conflito de códigos não resolvido. Na tradição dramática o grotesco irrompe como mal-entendido a partir de duas linguagens que se entrecruzam e neutralizam. O resultado último e definitivo do grotesco é o fracasso do diálogo e, como consequência, a incomunicação. Liscano utiliza uma forma muito original do grotesco que não consiste na desfiguração ou no encobrimento da palavra pela máscara, através da infértil mescla dos códigos: descobre simplesmente sua inutilidade.” (BRANDO, 2001, p. 23).

¹⁰⁰ “Lo cierto es que en el conjunto de la obra de Liscano el realismo es una excepción. En el andarivel del grotesco, *El camino a Ítaca* y *La ciudad de todos los vientos*, son las obras que más se acercan a un paisaje exterior reconocible y a personajes e historias inscribibles en la verosímil realista. *La mansión del tirano* elude toda referencia a la realidad directa y a la situación en que fue escrita; la cárcel y todo lo que ella significó durante la dictadura uruguayana está en el texto, pero no como tema o escenario.”

forma de aproximação à obra de Liscano que nos interessa mais e que a própria autora propõe nas primeiras páginas do seu ensaio, embora depois não seja problematizada na análise:

Há uma literatura surgida na ditadura que não pode deixar de olhar-se na sua gestação. Uma literatura que tateia os limites do indizível e que libera, mescla, transgride, anula as instâncias normalizadoras do interior e do exterior, a realidade e a imaginação, o ensaio e a ficção (BLIXEN, 2006, p. 9-10).¹⁰¹

Demarcando-se da polarização mencionada antes, Oscar Brando propõe ler a obra de Liscano dentro de uma longa tradição literária. O foco do seu artigo também está constituído pelo romance *La mansión del tirano* e o conto “Agua estancada”, além de “El método” (LISCANO, 1987), que é uma espécie de arte poética escrita ainda na prisão. Em 1993, quando Brando escreve seu artigo, Liscano não tinha publicado ainda *El camino a Ítaca* (que estava em fase de escrita), não tinha escrito *El furgón de los locos* nem *La ciudad de todos los vientos*, obras-chave no recorte do *corpus* escolhido para esta tese.¹⁰² Sobre *Memorias de la guerra reciente* (editado pela primeira vez em 1988, na Suécia), o outro livro fundamental neste capítulo, Brando faz um pequeno comentário no artigo em questão: “*Memorias...* trata da perda do sentido de uma vida e da aquisição de outro. O recrutamento militar e uma disciplina absurda convertem o protagonista em outro, o deslocam para o *nonsense*, que o personagem vai aceitando imperceptivelmente.” (BRANDO, 1993, p. 193).¹⁰³ Apesar de ter trabalhado com um *corpus* bem mais restrito do que se dispõe hoje em dia, Brando estabelece um marco de recepção da obra de Liscano, cuja linha de leitura é importante em relação à proposta por nós. Para Brando:

Quando Dostoiévski concebe *Crime e Castigo* o faz como um diário de Raskolnikov e assim começa a escrevê-lo. O romance em primeira pessoa se transformará, depois, no que conhecemos: relato em terceira pessoa com narrador onisciente. (...) Cervantes inaugura a angústia que provoca a certeza perdida, o abandono da utopia, a dúvida diante da épica, o olhar em perspectiva e com eles o romance moderno. (...) Nessa incerteza, o narrador vestiu-se de autor e elaborou distintas armadilhas para criar um modelo. Entre essas armadilhas se debate o romance do século XVIII: epístola, diário, intrusão do narrador. Mas o século XIX confia por um instante na existência

¹⁰¹ “Hay una literatura surgida en la dictadura que no puede dejar de mirarse en su gestación. Una literatura que tantea los límites de lo decible y que al hacerlo libera, mezcla, transgrede, anula las distancias normalizadoras de lo interior y lo exterior, la realidad y la imaginación, el ensayo y la ficción.”

¹⁰² Em 2001, Brando publica um artigo sobre *El furgón de los locos*.

¹⁰³ “*Memorias...* trata de la pérdida del sentido de una vida y de la adquisición de otro. La lleva y una disciplina absurda convierten al protagonista en otro, lo desplazan hacia el sinsentido que el personaje va aceptando imperceptiblemente.”

da realidade e retorna à mimesis: o artista é o deus por trás dos bastidores, que inventa um mundo completo, mas que aparenta se situar fora dele, simulando que esse mundo é uma cópia da realidade. Flaubert diz acreditar nisso, mas se trai: realiza a tarefa titânica de se excluir de sua obra, enquanto sofre, carta após carta, com a elaboração de Mme. Bovary. E mesmo que nunca tenha gritado “Mme. Bovary sou eu!”, leva adiante a destruição de uma religião que tinha ajudado a criar: a religião da arte. (...) Joyce recupera o tempo e o espaço perdidos no exílio, percorrendo um labirinto de palavras, paródias e literaturas. (...) *Flaubert, Dostoiévski, Joyce demonstram a impossibilidade de copiar [imitar] o mundo e como é difícil se excluir dessa representação* (BRANDO, 1993, p. 184-185, grifo nosso).¹⁰⁴

A partir desse ponto de vista, Brando coloca questões importantes que orientam uma leitura do trabalho de Liscano livre de oposições que a restringem: “Como ingressa um novo narrador na selva confusa da literatura? Como se estabelece sua dívida com a história da literatura, processo e contexto de sua obra?” (BRANDO, 1993, p. 185).¹⁰⁵

No que diz respeito ao romance *La mansión del tirano*, Brando se posiciona num lugar diferente em relação à crítica desenvolvida no Uruguai e abre uma brecha importante de leitura para sua obra como um todo:

A linguagem é veículo do ponto de vista e é, ao mesmo tempo, estratégia de criação de uma identidade própria. A obrigação de contar uma história exige inventar um personagem: será Hans ou Franz ou M ou o homem que sai para o ponto de ônibus ou o homem que trabalha ou o que sonha ou finalmente o Mestre ou ninguém. Mas é sobretudo o homem manipulado (ou o manipulador?) o que é contado (ou o que conta?): “Se é verdade o que se diz, e só em caso de que seja assim, uma agradável manhã de finais de outono,

¹⁰⁴ “Cuando Dostoievski concibe *Crimen y Castigo* lo hace como un diario de Raskolnikov y así comienza a escribirlo. La novela en primera persona se transformará luego en la que conocemos: relato en tercera persona con narrador omnisciente. (...) Cervantes inaugura la angustia por la certidumbre perdida, el abandono de la utopía, la duda ante la épica, la mirada perspectiva y con ellas la novela moderna. (...) En esa incertidumbre el narrador se vistió de autor y elaboró distintas trampas para crear un modelo. Entre esas trampas se debate la novela del siglo XVIII: epístola, diario, intrusión del narrador. Pero el siglo XIX confía por un instante en la existencia de la realidad y regresa a la mimesis: el artista es el dios tras bambalinas que inventa un mundo completo pero aparenta ubicarse fuera de él, simulando que ese mundo es una copia de la realidad. Flaubert dice creer en eso pero lo traiciona: realiza la tarea titánica de excluirse de su obra mientras sufre carta a carta la elaboración de Mme. Bovary. Y aunque jamás haya gritado ‘Mme. Bovary soy yo!’ igualmente lleva adelante la destrucción de una religión que había ayudado a crear: la religión del arte. (...) Joyce recupera el tiempo y el espacio perdidos en el exilio recorriendo un laberinto de palabras, parodias y literaturas. (...) Flaubert, Dostoievski, Joyce demuestran la imposibilidad de copiar el mundo y lo difícil que resulta excluirse de esa representación.”

¹⁰⁵ “¿Cómo ingresa un nuevo narrador en la selva confusa de la literatura? ¿Cómo se establece su deuda con la historia de la literatura, proceso y contexto de su obra?”

alguém se distrai brincando com um homem.” (pág. 11) Assim começa o romance (BRANDO, 1993, p. 190).¹⁰⁶

De fato, quem conta e o que se conta são duas das perguntas mais pertinentes para abordar o romance de Liscano porque são duas das questões fundamentais que este autor tenta responder ao longo de toda sua obra. É isto que faz com que Brando a situe no contexto da literatura universal: “A história do romance moderno é a da autoconsciência da escrita.” (BRANDO, 1993, p. 183).¹⁰⁷

Nossa leitura parte do ponto de vista de que não há abstração do contexto em *La mansión del tirano* e também não há mera *imitatio* ou realismo em *El camino a Ítaca*. Há, sem dúvida, duas formas de escrita bem diferentes, que, conjuntamente com uma terceira maneira de se posicionar no contexto da história literária, a que é exercida no romance *Memorias de la guerra reciente*, podem ser abordadas a partir de uma leitura comum, que parta da proposta metodológica oferecida pela discussão teórica elaborada no primeiro capítulo desta tese.

2.1 *La mansión del tirano*

Há uma forma recorrente de Liscano se referir a *La mansión del tirano*. No estilo lacônico que caracteriza o autor, se limita a um adjetivo: selvagem. Este aparece citado em um artigo publicado na imprensa montevideana (BERAMENDI, 1989), na contracapa da primeira edição do romance (LISCANO, 1992), e também no livro de Carina Blixen (2006, p. 25), ainda que ela não faça nenhum comentário e o utilize entre aspas: “(...) *La mansión del tirano*, seu romance ‘selvagem’, também escrito no cárcere, (...)” (BLIXEN, 2006, p. 25).¹⁰⁸

A pergunta inicial deve ser simples: o que Liscano quer dizer quando chama *La mansión del tirano* de selvagem? Uma leitura que parta do mais óbvio pode ser muito produtiva: selvagem significa não domesticado, não disciplinado. Por outro lado, o adjetivo pode levar a pensar

¹⁰⁶ “El lenguaje es vehículo del punto de vista y es a la vez estrategia de su radicación. La obligación de contar una historia compele a la invención del personaje: será Hans o Franz o M o el hombre que sale hacia el ómnibus o el hombre que trabaja o el que sueña o finalmente el Maestro o nadie. Pero es sobre todo el hombre manipulado (¿o el manipulador?) el que es contado (¿o el que cuenta?): ‘Si es cierto lo que se dice, y sólo en caso de serlo, una agradable mañana de fines de otoño alguien se entretiene jugando con un hombre.’ (pág. 11). Así comienza la novela.”

¹⁰⁷ “La historia de la novela moderna es la de la autoconciencia de la escritura.”

¹⁰⁸ “En *La Mansión del tirano*, su novela ‘salvaje’, también escrita en la cárcel, el protagonista (...)”

também na relação problemática que se estabelece entre o texto do romance, sua ancoragem social e enunciativa, e o caráter “abstrato”, sobre o qual tem se insistido.

Postula-se que é possível ter acesso ao sentido pretendido por Liscano com o adjetivo selvagem (ou aquilo que acaba dizendo) se é feita uma leitura desse romance conjuntamente com *El camino a Ítaca*, que a crítica parece estar lendo como uma fábula que imita um fora, uma história social que se reflete dentro da obra estética.

Entender a diferença entre uma suposta primeira escrita de Liscano e uma suposta segunda exige dizer que a oposição selvagem/domesticado é fundamental como base do nosso raciocínio crítico. Em relação ao quadro teórico estabelecido, é preciso afirmar que essa oposição diz respeito a uma diferença-chave entre os dois romances, que está na capacidade maior ou menor que cada um deles tem de se referir à situação de enunciação, ou seja, está no grau de indomesticação e metamorfose bio/gráfica que ostentam. Portanto, descarta-se que a diferença visível na superfície da história narrada, bem como na estrutura formal de cada um dos romances, esteja vinculada a um funcionamento do literário que caracterizaria cada um deles diferentemente. Ao mesmo tempo, afirma-se que tal oposição, no final das contas, é externa à obra. Nem um se nega à representação (entendida como imitação¹⁰⁹), nem o outro propõe mera verossimilhança.

A diferença clara entre as duas formas de narrar reside na maneira como cada um dos romances produz ou funda essa relação paradoxal com o exterior da obra, fundação que diz respeito ao sujeito enunciador, aos personagens, ao espaço e ao tempo da obra, mas também à pessoa-escritor (ao preso, no caso do primeiro romance, e ao ex-presos e exilado, no caso do segundo), ao espaço e ao tempo no qual ele se encontra, com toda a sua memória e com a sua percepção de mundo.

Em primeiro lugar, *La mansión del tirano* é selvagem na medida em que a linguagem não está domesticada por uma sintaxe convencional, ou apresenta um grau de domesticação menor. No processo de escrita há um trabalho que lida com a palavra considerando-a uma matéria-prima que cria o (um) mundo; como Liscano explicita em *El lenguaje de la soledad*: “O mais reprimido no cárcere era a palavra (...) Nesse momento a gente descobre o que sempre soube,

¹⁰⁹ Segundo a resenha da contracapa do livro: “*La mansión del tirano* não se permite uma única menção da realidade carcerária.” (LISCANO, 1992. Contracapa).

mas nunca precisou formular: que quem é, é pela palavra.” (LISCANO, 2000b, p. 28-29).¹¹⁰ Uma sintaxe heterogênea e uma lógica narrativa alterada refletem ou, melhor dizendo, imprimem, ou criam um autor alterado. Se a história narrada em *La mansión del tirano* aparenta, de fato, não representar mimeticamente o contexto de escrita, valeria a pena se perguntar qual era esse contexto ou como era visto/vivido por Liscano e como o incorporava a si. No ensaio *El lenguaje de la soledad*, escrito para pensar o seu próprio percurso como escritor e pessoa, há uma das chaves de leitura de sua obra em geral:

Isolamento e complicação burocrática eram as características do Presídio de Libertad. Isolamento do mundo, do resto do país e dos presos entre si, até chegar ao isolamento individual. O cárcere parecia um satélite artificial, sobre seus pilotis, imóvel sobre o planeta Terra, alheio às leis da sociedade e da natureza. A vida no cárcere se transformava em moléculas que nunca chegavam a dar uma imagem de um corpo único (LISCANO, 2000b, p. 27).¹¹¹

Uma primeira constatação, que vai inclusive na contramão do salientado até aqui do ponto de vista teórico, é que a obra de arte pode imitar o mundo e que, de fato, o imita; ao lermos *La mansión del tirano* e lermos esse comentário do seu autor, temos a nítida impressão de que há uma *imitatio*. Acontece que, imediatamente, pode-se arguir que não é possível saber ou decidir em que momento Liscano forma essa visão da prisão. O que está antes, o romance ou a impressão da prisão tal como expressada neste texto? Qual das duas constitui a outra? Qual imita qual? Pode-se admitir que Liscano imita esse cárcere numa escrita que de fato se apresenta desarticulada e numa narrativa “molecularmente” desconexa; ou, ao contrário, pode-se argumentar (e é com esta segunda opção que nos identificamos) que a escrita do romance é a fundadora dessa situação de enunciação. Neste caso concreto, sabe-se que *La mansión del tirano* é um texto anterior ao ensaio *El lenguaje de la soledad*, mas é tudo o que se sabe.

O contexto, através de um jogo de máscaras e sombras, está tanto na trama (ainda que não como imitação de um estado de coisas prévio ao ato da escrita) como também está na forma da obra. O conjunto está intimamente ligado ao lugar de onde se conta. Este romance faz

¹¹⁰ “Lo más reprimido en la cárcel era la palabra. (...) En ese momento uno descubre lo que siempre supo pero nunca necesitó formularse: que el que es, es por la palabra.”

¹¹¹ “Aislamiento y complicación burocrática eran las características del Penal de Libertad. Aislamiento del mundo, del resto del país y de los presos entre sí, hasta llegar al aislamiento individual. La cárcel parecía un satélite artificial, sobre sus columnas [pilotis], inmóvil sobre el planeta Tierra, ajeno a las leyes de la sociedad y de la naturaleza. La vida en la cárcel se transformaba en moléculas que nunca llegaban a dar la imagen de un cuerpo único.”

pensar no nascimento selvagem da escrita do autor, por imprimir as pegadas do caótico e do sujo próprios do contexto que o viu nascer. Também nesse sentido, o romance não é abstrato, mas sim muito realista. Trata-se de um nascimento sujo (como a Guerra), sanguinolento, dolorido, assustador, arriscado, efetuado no isolamento, mas também (e por isso) com algo de ritual e de ato fundador, de ato genético do autor e do escritor: “O homem que partiu de sua casa e nunca regressou não pode tê-lo feito sem preâmbulos” (LISCANO, 1992, p. 25).¹¹² O caráter selvagem do romance está ligado ao fato de que não se trata de um nascimento domesticado num lugar domesticado: nem o lugar físico onde o escritor do romance está, nem o lugar que ocupa no campo das letras daquele momento. Portanto, um nascimento selvagem sobre um duplo paradoxo espacial, paratópico, enunciativo.

La mansión del tirano começa a ser escrito sem papel e sem caneta, como um romance mental e como forma de não enlouquecer, numa temporada de castigo, numa cela especial. O lugar físico é descrito pelo próprio Liscano em *El lenguaje de la soledad*:

A ilha era o lugar onde se colocavam os presos que infringiam o regulamento (...). Não se podia falar nunca. Não havia luz, a água para beber era racionada pelos militares. (...) A água corria pelas paredes e pelo solo, o vento soprava por um buraco à altura do teto. Duas vezes por dia se abria a porta e entregavam ao preso um prato de alumínio com comida fervente. Aos cinco minutos o retiravam (LISCANO, 2000b, p. 30).¹¹³

O lugar psicológico também:

O corpo e a palavra são toda a vida do homem absolutamente só. Mas a palavra aí não vale para nomear o que se tem, nem para se comunicar. Não há nada, é o vazio: a água não é água, é umidade nas paredes. O som é o de uma porta enferrujada. A luz é a que o olho inventa na escuridão (...) (LISCANO, 2000b, p. 31).¹¹⁴

La mansión del tirano trata de um nascimento literário em condições infra-humanas, nascimento que se dá nas antípodas de um lugar cultural e imaginário de escrita como o que

¹¹² “El hombre que partió de su casa y nunca regresó no puede haberlo hecho sin preámbulos.”

¹¹³ “La isla era el lugar donde se metía a los presos que infringían el reglamento (...). No se podía hablar nunca. No había luz, el agua para beber era racionada por los militares. (...) El agua corría por las paredes y por el suelo, el viento soplabá por un hueco a la altura del techo. Dos veces por día se abría la puerta y le entregaban al preso un plato de aluminio con comida hirviendo. A los cinco minutos lo retiraban.”

¹¹⁴ “El cuerpo y la palabra son toda la vida del hombre absolutamente solo. Pero la palabra allí no vale para nombrar lo que no se tiene, ni para comunicarse. No hay nada, es el vacío: el agua no es agua, es humedad en las paredes. El sonido es el crujir de alguna puerta. La luz es la que el ojo inventa en la oscuridad (...).”

se supõe em *La ciudad letrada* (1998)¹¹⁵. A tese do livro de Rama (o processo “civilizatório” da América Latina a partir de uma cultura da escrita urbana) se inscreve no mito de uma sociedade que se moderniza pela letra, portadora de valores civilizatórios que convergem na construção de sociedades à altura do esperado para uma elite liberal de ascendência europeia. Esse mito, que acaba por domesticar as representações da cultura na América Latina e, em particular, no Uruguai, parece “contestado” por *La mansión del tirano*, obra que nasce do fundo da barbárie perpetrada pela descendência das gerações que teriam (um pouco idilicamente, ainda que Rama não o perceba) construído uma utopia das letras, uma República das letras, do lado de cá do oceano Atlântico. A cidade das letras (seu mito, proposto não por acaso por um uruguaio) já tinha começado a se desfigurar pelo menos desde o início dos anos 1960 quando as ruas se tornam palco de uma guerrilha urbana e, com a ditadura e depois, palco da miséria humana e da exclusão, numa Montevideú que começa a mudar de signo e a perder sua aura e pujança da primeira metade do século XX.

O personagem do romance, “Hans – ou Franz –” (LISCANO, 1992, p. 19), se movimenta numa cidade que não é a das letras:

No sono vagabundeia pela cidade. É algo que faz com frequência, noctâmbulo percorredor de ruas. Muitas madrugadas foi surpreendido sentado no banco de uma praça, ou em um balcão do mercado de verduras, ou bebendo vinho com o zelador de uma obra em construção a quem conheceu à meia-noite. Seria suficiente olhar para os seus sapatos para conhecer este homem (LISCANO, 1992, p. 18).¹¹⁶

Mas a cidade também é de aço, mimetizando o entorno físico do lugar de enunciação do escritor, o físico e o imaginário:

Já me parecia, pensa, a rua é de aço. (...) Olha a árvore, as folhas, se aproxima um passo. Sim, pensa, claro, não são cata-ventos, as folhas são de lata e o vento as sacode, ressoam. Aqui até o pão deve ser de aço. (...) Que bairro é este? Se tivesse alguém a quem perguntar. (...) Também o céu é de aço, pensa, e as casas. (...) Tudo é ferro, pensa. Tudo é igual, o mesmo material (LISCANO, 1992, p. 35-37).¹¹⁷

¹¹⁵ A primeira edição é de 1984.

¹¹⁶ “En el sueño vagabundeia por la ciudad. Es algo que hace a menudo, noctâmbulo recorredor de calles. Muchas madrugadas lo han sorprendido sentado en el banco de una plaza, o junto a un mostrador en el mercado de verduras, o tomando vino con el sereno de una obra en construcción al que conoció a la medianoche. Bastaría mirarle los zapatos a este hombre para conocerlo.”

¹¹⁷ “Ya me parecía, piensa, la calle es de acero. (...) Mira el árbol, las hojas, se aproxima un paso. Sí, piensa, es claro, no son veletas, las hojas son de lata y el viento las sacude, suenan. Aquí hasta el pan

É evidente que nessas condições de escrita uma das saídas era fundar um mundo novo à altura daquele, como um escudo, como disse Kafka (2002, p. 106). O título do romance de Liscano carrega uma ambiguidade que dá notícia da situação de enunciação paradoxal na qual se encontra o autor (em formação, posto que é a sua primeira experiência de escrita¹¹⁸). O título *La mansión del tirano* remete simultaneamente ao presídio e à tirania sofrida por Liscano na ditadura militar, como também a esse universo novo governado por um narrador que, como no livro do Gênesis, tinha de criar tudo num espaço dado como vazio: “Quando nada é possível, a gente faz o que pode dentro do estreito espaço que nos deixam e, mesmo que não pareça, entre esses limites cabe um território praticamente infinito.” (LISCANO, 2000b, p. 32).¹¹⁹

Selvagem é também o resultado final do romance *La mansión del tirano*, ainda que menos selvagem do que uma versão original do texto, que foi perdida em 1982, dentro da prisão, fato que obrigou o escritor a re-escrevê-lo:

La Mansión del tirano, que finalmente Arca editou, em 1992, é uma última versão depois de centenas de correções. (...) Os papéis de *La Mansión* foram levados embora por um militar, um dia dos primeiros meses de 1982. Reconstruí-la tal como foi é uma luta impossível contra a memória, [mas] uma determinação imperiosa (BLIXEN, 2006, p. 111-112).¹²⁰

Essa re-escrita, à qual Liscano é confrontado para não perder seu romance, ao mesmo tempo em que o obriga a um ato “civilizador”, domestica o próprio livro, dispara uma reduplicação do caráter selvagem dado pelas condições do ato de escrita, que é uma queda de braço contra a memória, ou a favor dela; esta versão final deve ser constituída pelo resgate do romance inteiro, sem nenhuma anotação, um ano depois, ainda na prisão. Em *Diario del informante*¹²¹

ha de ser de acero. (...) ¿Qué barrio es éste? Si hubiera alguien a quien preguntar. (...) Todo es fierro piensa. Todo es igual, el mismo material.”

¹¹⁸ No Epílogo de *La mansión del tirano*, Liscano conta que decidiu se tornar escritor em fevereiro de 1981, nove anos depois de estar preso (LISCANO, 1992, p. 183).

¹¹⁹ “Cuando nada es posible uno hace lo que puede dentro del estrecho andarivel que le dejan y, aunque no parezca, entre esos límites cabe un territorio prácticamente infinito.”

¹²⁰ “*La Mansión del tirano* que finalmente editó Arca en 1992 es una última versión luego de cientos de correcciones. (...) A los papeles de *La Mansión* se los llevó un militar un día de los primeros meses de 1982. Reconstruirla tal cual fue es una lucha imposible con la memoria, [pero] una determinación imperiosa.”

¹²¹ Existe um conto intitulado “El informante”, o qual dá título à coletânea do mesmo nome, escrito paralelamente ao diário, como Liscano adverte na “Notícia” do livro: “A peça que dá o nome ao conjunto é o único trabalho de intenção literária escrito por mim antes de 1985 que permanecia

(IN LISCANO, 2000b, p. 37-99), diário escrito paralelamente ao romance e a outros contos curtos de ficção, Liscano anota: “Não posso reconstruir o romance com as minhas lembranças. Não é que não saia nada. Ao contrário, tenho o plano, a estrutura, muitas notas, mas tudo o que escrevo é diferente do que tinha nos manuscritos que levaram embora.” (LISCANO, 2000b, p. 76)¹²² Por mais este motivo, a situação de enunciação acaba se imprimindo na textura da escrita, caótica, não linear, metamorfoseada duplamente, o que faz Liscano afirmar, no seu último livro: “Eu fui inventado por M e fui inventado na escuridão.” (LISCANO, 2007, p.189). Por quê?

Saí de casa, me aconteceu tudo isto (...) Tudo bem, eu espero, responde M (M é ele, o homem que vai em direção ao ônibus). (...) A intenção continua sendo viajar no 306. M pensou muitas coisas y M deve pôr ordem. Pensou imaginar uma cena e agora tem três. M produz em excesso. Na primeira cena um homem realiza uma tarefa. Na outra um homem – outro ou o mesmo – joga. Na terceira sonha dormindo. É excessivo. Abreviemos (LISCANO, 1992, p. 21-23).¹²³

La mansión del tirano não é uma autobiografia, embora deixe transparecer a incidência de uma bio/grafia de Liscano. Percebe-se que há inscrições da bio na grafia e que essa relação só é possível de se destringir numa leitura que sempre será subjetiva. Ao contar, de dentro do presídio uruguaio chamado Libertad¹²⁴ as lembranças de um passado, e ao imaginar outros passados e outras identidades, mas também ao contar experiências de sua vida de preso, da tortura, das dores e das doenças, Liscano produz em *La mansión del tirano* uma bio/grafia, inscrevendo na estrutura e na trama do romance o caráter selvagem de uma realidade concreta e de uma forma de se relacionar com essa realidade; como nesta passagem, em que há a reconstrução de uma cena de interrogatório e se conta sobre a extrema vigilância na qual o preso político vivia; isto é, uma cena em que há verossimilhança:

inédito.” (LISCANO, 1997b, p. 3) Percebe-se como desde o início há uma coconstituição entre literatura e biografia, que incide no que, a partir de Maingueneau, pensamos como uma bio/grafia.

¹²² “No puedo reconstruir la novela con mis recuerdos. No es que no salga nada. Al contrario, tengo el plan, la estructura, muchas notas, pero todo lo que escribo es distinto de lo que tenía en los manuscritos que se llevaron.”

¹²³ “Salí de casa, me ha ocurrido todo esto (...). Perfecto, yo espero, contesta M (M es él, el hombre que va hacia el ómnibus. (...) La intención sigue siendo viajar en el 306. M ha pensado muchas cosas y M debe ordenarse. Pensó imaginar una escena y ahora tiene tres. M produce con exceso. En la primera escena un hombre hace una tarea. En la otra un hombre – otro o el mismo – juega. En la tercera sueña dormido. Es demasiado. Abreviemos.”

¹²⁴ O presídio construído no início dos anos 1970 para abrigar os presos políticos foi feito no distrito do município de Libertad, a 50 km. de Montevideú. Essa toponímia passou a nomear o presídio, criando um paradoxo linguístico: “estar preso en Libertad” (estar preso em Liberdade).

Que dor. Sentar-me. Devagar. Aqui mesmo. Bem devagar, bem devagar. Um momento. Respiro. E de novo. Já me viram sentado. É você que estava sentado? (...) Eu? Se eu nunca sento. Jamais sentei. Então você era o que encostou na parede. Não, não. Não encostei. Não foi tanto. Só esbarrei nela. (...) São implacáveis, não deixam passar uma. Que descortesia. Vou até a árvore. Conto-lhes coisas minhas, assuntos simples. Já sei que não têm importância, mas é costume. E eles *mmm*. Não lhes conto nada. Vou até a árvore e a casa comigo. Não encostei nem fiz perguntas a ninguém. Vim só, me viro só e irei embora só. E o Rengo Leiva? E eu, o que sei do Rengo? (...) Se ia na minha casa? Ah, sim, ele foi à minha casa, acho, mas era outra época (LISCANO, 1992, p. 44-47).¹²⁵

Na passagem de um espaço de vida para outro espaço de linguagem e escrita, há em *La mansión del tirano* uma inscrição do corpo – do animal amigo, como Liscano o chamará depois em *El furgón de los locos* (2001a, p. 185) –, numa literatura que imprime, na contramão, as condições nas quais o corpo vive aqueles anos de prisão, tentando se salvar, separado de uma consciência que o vê e se vê a si mesma de fora. Em Liscano, e em *La mansión del tirano*, em particular, há múltiplos deslocamentos, mudanças do lugar de enunciação de um mesmo sujeito que se desdobra em várias instâncias narrativas: o sujeito autor, o narrador, as vozes que surgem dessas instâncias e que são questionadas pela própria voz da narração, as vozes dos personagens, do preso, do homem, do militante que se desliga do MLN-T, do companheiro de cela, outros. O romance é também o ato enunciativo que cria uma nova subjetividade que envolve todas as outras, é um ato deliberado do qual Liscano fala:

Foi assim. Eu entendi uma vez, no final de 1980 e começo de 1981, que eu era escritor. Não que seria escritor, mas sim que eu já o era. Quero me deter nesta diferença porque me parece muito importante. Eu percebi muito tempo depois de que a poucos dias de começar a escrever pela primeira vez eu já estava convencido de que era escritor (LISCANO, 2007, p. 77).¹²⁶

¹²⁵ “Qué dolor. Sentarme. Despacio. Aquí mismo. Despacio, despacio. Un momentito. Respiro. Y en marcha. Ya me vieron sentado. ¿Usted es el que estaba sentado? (...) ¿Yo? Si yo nunca me siento. Jamás me senté. Entonces usted era el que estaba recostado contra la pared. No, no. No fue un apoyo. Ni tanto. Un roce. (...) Son implacables. No dejan pasar una. Qué descortesía. Voy al árbol. Les digo cosas mías, asuntos sencillos. Ya sé que no tienen importancia, pero se acostumbra. Y ellos *mmm*. No les cuento nada. Voy al árbol y a casa conmigo. No me recosté ni me apoyé ni hice preguntas a nadie. Vine solo, solo me las arreglo y solo me iré. ¿Y el Rengo Leiva? ¿Qué sé yo del Rengo? (...) ¿Si iba a mi casa? Ah sí, el fue a mi casa, me parece, pero en otra época.”

¹²⁶ “Fue así. Yo entendí una vez, a fines de 1980 y principios de 1981, que yo era escritor. No que iba a ser escritor, sino que ya lo era. Quiero detenerme en esta diferencia porque me parece muy importante. Me di cuenta mucho tiempo después de que a los pocos días de ponerme por primera vez a escribir yo ya estaba convencido de que era escritor.”

Por isso, o que se diz no romance a este respeito é radicalmente diferente; não se trata de uma reflexão a *posteriori* de um fato consumado, de uma ideia pré-estabelecida na consciência do escritor, e sim de um ato fundador de uma escrita e de um escritor, de uma nova subjetividade:

Sempre tive essa tendência irrefreável de ser M. Viajei muito de ônibus nesta longa existência, sempre a pergunta tem se colocado para mim. De uma ou de outra forma ela sempre aparece. Hoje senti que não havia outra coisa para mim, eu devo ser M. (...) Como consequência, direi com sinceridade que sou M. Digo: Anuncio ao mundo, aos meus amigos, aos meus inimigos se os tiver, a todos aqueles que me conhecem, que a partir deste momento farei tudo tal como M faria. Eu sou M (LISCANO, 1992, p. 32).¹²⁷

Esse deslocamento radical também se dá na cisão do corpo e da consciência, deslocamento que alguns experimentam na literatura (nos referimos a experimentar no sentido de viver a experiência) e que é dado, neste caso, pelas circunstâncias da vida do autor. No romance, M é M, mas também é Hans, ou Franz, já que o nome do mesmo personagem oscila. Esta cisão também está presente nas características dos personagens do romance *El camino a Ítaca*, ainda que de uma outra forma.

Outro traço da ancoragem enunciativa de *La mansión del tirano*, desse vínculo que ata a obra ao enunciador no seu contexto paradoxal, está nas primeiras palavras do romance, que começa como um teorema: “Se é verdade o que se diz, e só em caso de que seja assim, uma agradável manhã de finais de outono (...)” (LISCANO, 1992, p.11).¹²⁸ Esse início, que submete a história que será contada à comprovação (impossível) do que se narra, ao mesmo tempo ancora o romance na história de Liscano, a qual está presente através de um gesto sutil, que é o uso que ele faz da estrutura dos textos matemáticos¹²⁹, que estudou no cárcere durante os

¹²⁷ “Siempre he sentido esa tendencia irrefrenable a ser M. Mucho he viajado en omnibuses en esta larga existencia, siempre la interrogante se me ha presentado. De una u otra forma ella aparece. Hoy sentí que no había otra cosa para mí, yo debo ser M. (...) En consecuencia, diré con franqueza que soy M. Digo: Anuncio al mundo, a mis amigos, a mis enemigos si los tuviere, a todos aquellos que me conocen y también a los que no me conocen, que a partir de este momento haré todo tal como lo haría M. Yo soy M.”

¹²⁸ “Si es cierto lo que se dice, y solo en caso de serlo, una agradable mañana de fines de otoño (...)”

¹²⁹ Um bom exemplo da influência do raciocínio matemático na obra de Liscano são os contos “La vida perfecta” (LISCANO, 1994) – no qual o personagem deve lidar com volumes e objetos (garrafas acumuladas na cozinha e uma bolinha), cuja ordem ou desordem se torna a trama do conto –, “Los juegos” e “La bicicleta y su globo” (LISCANO, 1987), nos quais com elementos do cotidiano – a comida e a forma de ser servida, no primeiro conto, e, no segundo, a maneira de lavar e secar roupa ao longo de uma semana da forma mais eficiente possível – também se brinca com uma ordem que se torna a preocupação fundamental das narrações. Estes dois contos revelam, ademais, ser possível que,

anos anteriores ao início da escrita do romance. Em *El escritor y el otro*, Liscano lembra desse momento decisivo de sua vida, que está inscrito nas primeiras páginas do romance. Este início é um excelente exemplo de escrita bio/gráfica: não aquela que conta a biografia, mas a que conserva sua marca, que é algo fundamental para “entender” o romance:

Quero muitas coisas, quero todas as coisas, mas fundamentalmente quero ser escritor. Me distraio faz anos estudando matemática, todos os dias, mas não é isso o que quero. É 1980. Me castigam e me enviam à Ilha, aos calabouços, meses. Aí na Ilha entendo que não posso seguir estudando matemática. Que nunca chegarei a dominar nem os rudimentos dessa ciência, como às vezes fantasiei. Que devo tomar uma decisão. Que me restam mais de vinte anos de cárcere. (...) Nos calabouços decido abandonar a matemática, fazer um plano de vida mais bondoso para os próximos anos. Decido me conceder o que sempre quis, escrever. Começarei por um romance (LISCANO, 2007, p. 96-97).¹³⁰

Indo da bio à grafia, mas também fundando uma vida através de uma experiência de escrita, em *La mansión del tirano*, as vozes do romance governadas por Liscano imprimem uma relação desordenada, bárbara, selvagem – não domesticada – com a linguagem. Em *El camino a Ítaca*, a estrutura e a sintaxe são extremamente domesticadas e o selvagem se traslada essencialmente para a fábula, colocada sob o signo literário de Onetti e Beckett, o que já explicita uma domesticação de resistência, paradoxal, paratópica.

2.2 *El camino a Ítaca*

A história do personagem Vladimir, protagonista e anti-herói do romance *El camino a Ítaca*, é contada numa trama romanesca bem estruturada, circular e domesticada, por oposição à estrutura selvagem do romance *La mansión del tirano*.

Essa estrutura circular, muito ligada à dimensão espacial e temporal da trama, é importante para uma leitura que destaca os elementos da situação enunciativa do romance. A história

a partir de um contexto mínimo de mudanças e novidades como é a vida no cárcere, a imaginação narrativa triunfe.

¹³⁰ “Quiero muchas cosas, quiero todas las cosas, pero fundamentalmente quiero ser escritor. Me distraigo desde hace años estudiando matemáticas, todos los días, pero no es eso lo que quiero. Es 1980. Me castigan y me mandan a la Isla, los calabozos, meses. Allí en la Isla entiendo que no puedo seguir estudiando matemáticas. Que nunca llegaré a dominar ni los rudimentos de esa ciencia, como a veces he fantaseado. Que debo tomar una decisión. Que me quedan más de veinte años de cárcel. (...) En los calabozos decido abandonar las matemáticas, hacerme un plan de vida más bondadoso para los próximos años. Decido concederme lo que siempre he querido, escribir. Empezaré por una novela.”

contada acontece no contexto europeu da pós-queda do Muro de Berlim. Na superfície, se explicita uma forte relação mimética e representacional com um fora (social) vinculado a esse período da história recente do Ocidente. No entanto, essa leitura pode ficar num segundo plano diante de uma outra abordagem que ressalta elementos fundamentais para a compreensão da obra na sua capacidade de expressar literariamente aspectos da situação de enunciação, ligados à memória e ao bio/texto¹³¹ de Liscano, ao seu passado e aos motivos pelos quais ele se torna escritor. A princípio, a circularidade do romance é um traço do enclausuramento do personagem Vladimir, mas é preciso prová-lo.

Ao chegar às últimas páginas do livro, percebe-se que início e fim da história se juntam num mesmo ponto e que são duas instâncias que tendem a anular a sequencialidade do tempo da história, reduzindo os lugares transitados por Vladimir a um relato de memórias, inventadas ou não. Início e fim são polos de um mesmo signo, refletindo um elemento da situação de enunciação que está menos relacionado ao momento histórico ao qual o romance se refere na superfície (que pode ser objeto de outras leituras críticas¹³²) e mais vinculado a uma bio/grafia.

Vladimir está preso na estrutura do livro. A viagem e o deslocamento do personagem, modo essencial do funcionamento do romance, são anulados na medida em que o relato que inicia o texto é um sonho que ele está tendo no último parágrafo do livro. Toda a história pode ficar concentrada num não-movimento, no sonho de um mendigo sentado no banco de uma praça em Barcelona. Se essa viagem é um sonho (o de retornar à Suécia, lugar onde supostamente Vladimir passa a primeira parte da história para depois ir para Barcelona, cidade onde acontece a segunda parte do romance), então, toda a relação de veracidade e de verossimilhança (a essência deste romance, segundo a crítica) acaba se desmanchando.

Pode-se trabalhar com a ideia de que essa verossimilhança é uma “armadilha” literária, aberta pelo funcionamento do regime discursivo literário, no qual aquilo que parece representar de forma mimética uma experiência social e urbana adquire a forma de um relato de aventuras e

¹³¹ Expressão utilizada por nós para fazer referência ao texto analisado sob o viés do conceito de bio/grafia.

¹³² Rosário Peyrou afirma: “(...) o romance transcorre na Suécia e em Barcelona, entre 1989 e 1993, e narra o périplo de Vladimir, um jovem uruguaio exilado, filho de pais comunistas, que busca sua Ítaca pessoal numa Europa convulsionada pela queda do Muro de Berlim, a desocupação, a presença maciça de refugiados do Terceiro Mundo e a guerra da Iugoslávia.” (PEYROU, 1997, p. 21).

desventuras do personagem Vladimir, um Vladimir Ilich Lênin cético e niilista, vivendo no umbigo da Europa da queda do Muro de Berlim, ou o Vladimir de *Esperando Godot*, de Beckett. Mas o romance pode ser lido, sobretudo, como o relato de subjetividades ou consciências – a do escritor, a do autor, a do personagem, a do ex-presos político, a do exilado, a do solitário Liscano, a da criança Liscano, etc. – saídas de lugares/tempos paradoxais, o espaço e o tempo da história e da memória, que exprimem (e imprimem) um outro relato em baixo-relevo, uma deriva, deslocando e embaçando o narrado, assumindo o estatuto de discurso literário, ancorado em uma situação enunciativa paratópica concreta.

Falar diretamente da dor pode ser o grande desafio e a literatura de Liscano pode ser uma forma de transformar uma dor em outra: a dor de Liscano na dor de Vladimir e vice-versa, porque uma alivia a outra. A leitura aqui proposta de *El camino a Ítaca* procura estabelecer que a memória do escritor Liscano se efetua no processo de escrita de uma outra história, a contada no romance. As incidências da bio na grafia só são possíveis porque o romance se escreve e existe como tal. Mas a vida incide no romance porque, como gesto de escrita, o corpo inscreve essa memória, que aparece deslocada, nesse outro lugar, no processo de criação da obra literária.

O personagem anda, se desloca e interage com muitos outros personagens entre Estocolmo e Barcelona, mas o lugar onde acontece a trama é um sonho. Na estrutura do romance, observado do início ao fim, há uma temporalidade impossível no mundo do fora, que é, no entanto, o mundo que está explicitamente citado ao fechar o romance como lugar (topos) real e histórico onde aconteceu a escrita do texto pelo escritor/autor: “Barcelona – Montevideo – Estocolmo 1991-1994.” (LISCANO, 1997a, p. 257). O paradoxo é bem visível e de natureza espacial, paratópica. Não é comum que um romance termine com a informação sobre onde o escritor o produziu.

O que foi ressaltado pela crítica como o traço significativo de *El camino a Ítaca* é que se trata de uma história que relata acontecimentos exteriores com uma forte ancoragem no que seria uma realidade social e histórica palpável. Segundo Alicia Torres, o próprio Liscano teria utilizado o adjetivo realista: “Liscano disse que era um romance absolutamente europeu: ‘o mais parecido ao realismo que escrevi’”. (TORRES, 2001, p. 23). Estas características diferenciariam essencialmente um primeiro Liscano de um segundo, que teria vindo de um tipo de obra como *La mansión del tirano*, na qual o enclausuramento estaria marcado na

própria escrita. Na verdade, esse traço do enclausuramento também está presente em *El camino a Ítaca*, se se percebe a sua circularidade, mas também marcado em outros elementos essenciais que o constituem.

Do ponto de vista da trama, Vladimir¹³³ é um autoexilado na Europa dos anos 1990, um deslocado sem papéis que vagabundeia à procura de certa estabilidade pessoal, emocional e de trabalho, observando e contando tudo o que vê um excluído (como ele), no lugar oposto ao do *flâneur*. Intertextualmente, o romance, desde o título, faz uma referência ao Ulisses grego e à sua viagem famosa. Mas a nostalgia ou o drama do exilado moderno contemporâneo é diferente da do exilado antigo. O Ulisses antigo volta para casa, que é um lugar geograficamente definido onde está a sua pátria. O sentido dessa viagem e desse retorno é imanente à vida desse mundo antigo. No caso moderno é bem diferente e, nesse sentido, *El camino a Ítaca* retoma o drama da emigração atual, concretamente a emigração dos cidadãos dos países das periferias do mundo, que ao emigrarem perdem a capacidade real de exercer qualquer cidadania. Mas isto é anedótico, de certa forma, porque a viagem de Vladimir é cifra de uma viagem que pode ser a de qualquer sujeito moderno fraturado por um sentimento de além existencialismo, e que pode ser sonhada no banco de uma praça, sem deslocamento físico, mas deslocada na sua essência: viagem da imaginação, do desejo ou do desespero.

Da leitura de *El camino a Ítaca* se sai, se volta, com essa sensação de uma fratura pós-existencial. Pós, por um lado, porque é uma superação no sentido linear de se ter dado o próximo passo que o existencialismo deixou em suspenso. Por ter se passado ao ato. Pós como uma crítica à inutilidade concreta e ao desespero provocado pela liberdade total e pelo absoluto livre arbítrio. Mas, por outro lado, pós por ser um retorno ao existencialismo, um redobramento, um excesso de existencialismo, uma reivindicação da liberdade total, a de se transformar em vagabundo, como Vladimir o faz progressivamente ao longo da trama do romance, onde, gradualmente, vai se dando o direito de desistir de qualquer ação considerada civilizada, domesticada¹³⁴, para simplesmente se transformar num revolvedor de lixeiras e

¹³³ No conto “El guardián”, do livro *El informante* (1997b), o narrador-personagem (sem nome) lembra Vladimir: é um mendigo que senta na porta de uma *delikatessen* e se confronta com a sociedade estabelecida, através de uma discussão e disputa de território com o segurança da loja.

¹³⁴ No sentido moderno e burguês da palavra domesticado, isto é, bem comportado dentro dos parâmetros aceitáveis para o bom gosto e os bons costumes. Isto remete à biografia de Liscano. No conto “La nave”, Liscano escreve: “Agora estou gripado e nojento, suado, choroso e com o nariz escorrendo, na cama e fedendo roupa podre, pendurada na cela, cheiro de urina e de banheiro (...). A diferença que há entre o cárcere e a vida do homem natural, conhecida como vida social, é que de vez

num observador do espetáculo burguês urbano contemporâneo. Vladimir vai evoluindo de trabalhador imigrante a mendigo, e acaba numa praça, não debatendo as ideias, como faziam os gregos na *ágora*, mas provocando nojo aos transeuntes.

A viagem que Vladimir realiza ao longo do romance e a progressiva destituição que ele aciona no seu próprio corpo e na sua consciência é a viagem que anseia o retorno à casa. Essa morada, quando é encontrada, resulta ser o próprio corpo. O espaço privado daquela consciência está marcado pelos limites da sua estrutura óssea, muscular e dos contornos da sua pele. Quando descobre que, estando consigo mesmo, no seu próprio corpo, está em casa, percebe que, mesmo nesse último reduto, onde já é impossível continuar recuando, também está só, e também vive atormentado, como viveram a consciência e o corpo de Liscano durante os anos do cárcere e os anos da escrita de *La mansión del tirano*. Nesse sentido, o enclausuramento de *El camino a Ítaca* vai além, porque a biografia (sem barra) teve de ir além (a vida passa e segue): quando se está livre, fora do cárcere, mas encerrado no seu próprio corpo, se está frente ao cúmulo da clausura. Em *El camino a Ítaca* a busca que Vladimir faz de um lugar seguro e seco onde possa se alojar é muito mais a busca de um estado de não consciência em que possa parar de pensar e de agir. Esse estado é também o que busca o autor de *El escritor y el otro*, último livro de Liscano, no qual reflete sobre sua obra e sua vida:

Estou isolado. Mais do que isolado, isolado e escondido. As pessoas me chamam, amigos me chamam, há reuniões a que gostaria de ir. Não vou, fico em casa. Não faço nada. Passo o tempo sentado na sacada olhando para o rio. Olhando sem ver nada. Depois reclamo da solidão. Filho da puta, não te lamentos, não fales nada (LISCANO, 2007, p. 143).¹³⁵

No romance, é também o corpo que determina a consciência e a vontade, seguindo os movimentos do animal humano; o corpo produz uma embreagem paratópica: há uma incidência do *corpo Liscano* na enunciação do romance, através de Vladimir, que percorre uma trajetória de vida no sentido inverso de Liscano, do movimento à quietude, da deambulação pela cidade ao imobilismo numa praça:

em quando a gente pode passar uma semana ou dez dias sentindo nojo da própria sujeira, mas ninguém vive assim uma ou três décadas, exceto se está preso.” (LISCANO, 1987, p. 50-51).

¹³⁵ “Estoy aislado. Más que aislado, aislado y escondido. La gente me llama, amigos me llaman, hay reuniones a las que me gustaría ir. No voy, me quedo en casa. No hago nada. Paso horas sentado en el balcón mirando el Río. Mirando sin ver, en la nada. Después protesto por la soledad. Hijo de puta, no te lamentos, no digas nada.”

Cheguei à Praça e me deitei no canto da *carrer del Vidre*. (...) Apesar de estar bêbado, não podia dormir. Ou já não estava bêbado, estava morto, seco. (...) Tinha conseguido me transformar nos restos que um cachorro de rua abandona numa esquina (LISCANO, 1997a, p. 254-255).¹³⁶

A história de Vladimir diz, mas também elabora na escrita, a história daquele corpo que teve que agir com a inteligência de um objeto, separado de um sujeito durante tantos anos de enclausuramento e tortura. O *modus vivendi* do corpo entra como uma grafia de vida no romance: uma escrita corporal, como o começo do primeiro romance na Ilha.¹³⁷

Em *El camino a Ítaca*, a luta do personagem que oscila entre ter um comportamento selvagem ou civilizado resolve-se por uma decisão incivilizada, de não colaboração civil, que é deixar-se estar no banco de uma praça onde se confronta cara-a-cara com o último reduto do ser humano, o próprio corpo.

Adotando a lógica da *paratopia* é possível propor que ao longo da história contada abrem-se janelas ou fissuras narrativas, passagens, que nos levam de Vladimir a Liscano, de um dentro para um fora, e vice-versa. A passagem também pode ser analisada em alguns personagens do romance, que dividimos em dois tipos: os personagens dúbios ou híbridos, e os impossíveis de serem da trama do romance.

Entre os primeiros personagens, os dúbios ou híbridos (paradoxais e paratópicos), encontram-se os pais de Vladimir. Lendo a obra de Liscano de forma hipertextual, compreende-se que a figura do pai de Vladimir absorve algumas características do que foi a relação de Liscano com seu pai, mas também do que foi uma outra forma de paternidade relacionada com o passado de Liscano; isto é, o vínculo com uma geração anterior ligada ao movimento de esquerda revolucionária do Uruguai, uma quase (ou um tipo de) paternidade, com a qual pareceria que se quer romper, de forma bastante recorrente, na enunciação deste romance. Insistimos aqui

¹³⁶ Llegué a la Plaza y me acosté en el rincón que da al *carrer del Vidre*. (...) Pese a estar borracho no podía dormirme. O ya no estaba borracho, estaba muerto, seco. (...) Había logrado convertirme en el resto de piltrafa que el perro callejero abandona en una esquina.”

¹³⁷ Não consigo deixar de lembrar do filme *Contos proibidos do Marquês de Sade*, cujo título original é *Quills* (Philip Kaufman, USA, 2000), e relata os dez últimos anos da vida do escritor, preso no asilo Charenton, no contexto da Revolução Francesa. Impedido de escrever, no filme Sade utiliza, primeiro, sua roupa como um substituto do papel e o vinho como tinta. Ao ser descoberto, é privado de qualquer objeto, mas decide continuar escrevendo nos lençóis, utilizando um ossinho de frango como pena e o próprio sangue como tinta. Quando é jogado como um animal no fundo de um calabouço, nu sobre a pedra fria e úmida, não desiste e utiliza as próprias fezes e os muros como superfície de sua escrita compulsiva.

num procedimento que vai da bio à grafia, deixando marcas daquela nesta, e vice-versa, porque a bio também se constitui progressivamente, como memória reformulada e reinformada pela escrita. O escritor torna-se autor enquanto escreve a sua obra; ele não é (sempre é necessário continuar dizendo quem se é) o escritor/autor antes de publicar, e sim se constitui pela aparição de sua obra no mundo, que modifica a ambos.

Em *El camino a Ítaca*, o pai de Vladimir é um médico comunista linha-dura para o qual a pobreza é uma ideia abstrata e os pobres são algo nunca frequentado, mas por quem é necessário lutar e a quem se deve libertar, ainda que segundo uma lógica burocratizada e autoritária. Nessa figura paterna de Vladimir filtram-se, da bio de Liscano (real ou imaginária e sempre como efeito de uma memória reconstruída), experiências vividas ao longo do processo de revolta e guerra urbana que aconteceu em Montevidéu, no final dos anos 60 e início dos anos 70, antes do Golpe de Estado de 1973. Essas experiências incluem o momento em que Liscano, três anos depois de ter sido preso, decide, em 1975, de dentro do presídio, desvincular-se formalmente do grupo guerrilheiro Movimento de Liberação Nacional Tupamaros (MLN-T)¹³⁸, do qual tinha sido membro. Com esse gesto, Liscano perdia uma certa proteção e ficava de fora de um circuito de informações que funcionava dentro do presídio, o que era importante para se sentir mais seguro e menos à intempérie. Com essa decisão, optava, como ele mesmo afirma, por uma liberdade que considerava cerceada também por esquemas, ideias e hierarquias que diziam respeito ao movimento revolucionário em questão.¹³⁹

Essa ruptura, ou estilhaços dessa ruptura, parece estar bastante presente ao longo de *El camino a Ítaca*, ainda que relatada de forma romanceada, alterada, deslocada, bio/gráfica. No romance, a ruptura mais importante do personagem Vladimir é sem dúvida com uma forma utópica e essencialmente ancorada num projeto moderno-socialista de sociedade na qual

¹³⁸ “O Movimento de Liberação Nacional Tupamaros (MLN-T) (...) nascido no começo da década de 60, marcou um momento fundamental da história da segunda metade do século XX, num país que, para além das agitações políticas e sociais, tinha deixado para trás as sangrentas lutas internas que aconteceram no país até 1904. (...) Durante a década de ações armadas dos Tupamaros (1963-1972) também surgiram outros grupos guerrilheiros de menor relevância, como a Organização Popular Revolucionária 33 (OPR 33) e as Forças Armadas Revolucionárias Orientais (FARO).” (LESSA, 2005, p. 22-23).

¹³⁹ Segundo Carina Blixen: “Em uma entrevista lhe comentei que ao ler *La mansión del tirano* percebe-se que quem escreve não é mais um militante. Transcrevo sua resposta: ‘Já não era um militante porque o militante tem de acreditar em coisas muito definidas. Quem escreveu *La mansión* é um cara que toca vários registros e não pode acreditar em nenhum.’ (BLIXEN, 2006, p. 110).

Vladimir não parece acreditar como alternativa ao projeto moderno-burguês, que também é atacado ao longo de todo o livro. Essa descrença faz Vladimir ora se revoltar de forma violenta (selvagem), ora se apagar num processo de autodestruição progressiva. Interessa ressaltar que essa ruptura com um sistema de pensamento autoritário, que era a alternativa a outro autoritarismo mais óbvio, aparece imbricada na superposição de camadas que amalgamam ficção, memória e realidade. Vladimir, já no final do romance, ao falar do pai, nos remete a *El furgón de los locos*, quando Liscano assume a responsabilidade pelas condições de sua própria vida. (LISCANO, 2001a, p. 105). Em *El camino a Ítaca* lê-se:

Também não voltaria a ver o meu pai para lhe dizer que ele não era o culpado pelo que acontecia comigo. Ou melhor dizendo, não havia motivos para culpar ninguém, esta era minha vida, eu tinha merecido, merecido mesmo. Sim, tinha cortado todos os vínculos, me esforçado em ficar só, só (LISCANO, 1997a, p. 255).¹⁴⁰

Mas, como outra camada da ruptura com a figura paterna, deve ser atribuída a esse pai do romance alguma característica do pai biológico de Liscano, com quem parece querer saldar uma dívida. A figura do pai, nada idealizada e explicitamente criticada no livro *El furgón de los locos*, está presente como elemento da bio nessa grafia do romance. Esta leitura se justifica de forma hipertextual porque em *El furgón de los locos* o pai aparece como um ser insensível desde a infância: “Meu pai é torpe. Sempre é torpe, não importa o que faça. Minha mãe é muito melhor do que meu pai, sempre me entende, e sempre é suave.” (LISCANO, 2001a, p. 12).¹⁴¹ E, quando Liscano está preso, o pai se suicida, depois que a mãe morre vítima de uma doença incurável. Se Liscano perdoa o pai em *El furgón de los locos*, um perdão, na verdade, já tinha acontecido no paradoxo da enunciação do romance, no qual o pai de Vladimir é perdoado. É necessário lembrar que *El camino a Ítaca* precede *El furgón de los locos* de quase dez anos.

Além disso, em *El camino a Ítaca*, na disputa com a figura paterna também está presente uma ruptura de Liscano consigo mesmo. Passados os 40 anos de idade, o escritor/autor do romance, agindo num presente perpétuo, é também o pai daquela que seria uma segunda geração, a do jovem de vinte e três anos que foi preso pela ditadura. Não que haja um

¹⁴⁰ “Tampoco volvería a ver a mi padre para decirle que él no era culpable de lo que me ocurría. Mejor dicho, que no había nada de qué culpar, a nadie, ésta era mi vida, yo me la había ganado, y de qué forma. Sí, había cortado todos los vínculos, empeñado en quedarme solo, solo.”

¹⁴¹ “Mi padre es torpe. Siempre es torpe, no importa lo que haga. Es fuerte y torpe. Mi madre es mucho mejor que mi padre, siempre me entiende, y siempre es suave.”

arrependimento, mas quando se lê a obra de Liscano, notadamente *El furgón de los locos* e *El escritor y el otro*, se percebe que estão ausentes um discurso e um sentimento de revanche, de lição a dar, de ódio ou lamentação, que são comuns em outros discursos relacionados ao período. Há, de algum modo, uma ruptura entre o Liscano que foi preso e o que se torna escritor na prisão, uma ruptura de fundo que aparece no romance *El camino a Ítaca*, inscrita, então, numa outra enunciação. De alguma forma, todos esses sentimentos se deslocam para personagens e lugares do romance. O Liscano adulto também comete um parricídio com o Liscano jovem cheio de utopias. Esta leitura deve ser feita no contexto de escrita do romance, o da queda do Muro de Berlim, que Liscano viveu de forma bastante intensa na Suécia, como o atesta um fragmento do poema “Paseo en Södermalm”, que exhibe a fratura que tinha se produzido em Liscano muitos anos antes:

Um fantasma percorre a Europa. / No Museu Antropológico de Moscou / abriram uma nova seção. / São exibidos restos de uma civilização perdida: um pedaço de um muro que existiu em Berlim, / um livro que fala da desapareição do / Estado /, a estátua de um tirano, e a imagem de um / filósofo alemão. // (Ninguém poderia acusar-nos de pouca fé. / Acreditamos em tudo, / as Obras Completas e as Escolhidas, / o socialismo real / e o poder dos soviets) (LISCANO, 1995, p. 18).¹⁴²

Fazendo a mesma leitura de hipertexto da mãe, podemos perceber que o processo narrativo e de memória imbrica também uma série de planos e de personagens que vão além do personagem da mãe do romance. Vladimir, no seu exílio voluntário (clausura), na Europa, recebe uma carta da mãe e fica sabendo que ela morreu de câncer. (LISCANO, 1997a, p. 249). Sabe-se, pelo livro *El furgón de los locos*, que a mãe de Liscano morreu assim enquanto ele estava preso. Quem traz a notícia é o pai, mas é impossível chorar e viver o luto: “Se mostrar que isso me dói muito, se mostrar que estou fraco, aproveitarão para tentar destruir-me. Portanto, aqui tudo continua igual.” (LISCANO, 2001a, p. 24-25).¹⁴³ A mãe de Vladimir morre quando o romance acaba; a escrita do romance pode ser a busca de modificar o passado ou de encontrar uma saída:

¹⁴² “Un fantasma recorre Europa. / En el Museo Antropológico de Moscú han / abierto una nueva sección. / Se exhiben restos de una civilización perdida: / un trozo de un muro que existió en Berlín, / un libro que habla de la desaparición del / Estado, / la estatua de un tirano, y la imagen de un / filósofo alemán. // (Nadie podría acusarnos de poca fe. / Hemos creído en todo, / las Obras Completas y las Escogidas, el socialismo real y el poder de los soviets.)”

¹⁴³ “Si yo muestro que eso me duele mucho, si muestro que estoy débil, aprovecharán para intentar destruirme. Por tanto, aquí todo sigue igual.”

Minha mãe ia morrer e eu não a veria. Como era o rosto da minha mãe? Era um rosto inteligente, cabelo preto, longo, muito longo. Sua pele era muito suave, e lia histórias para mim antes de dormir. Mas essa era a minha mãe quando era jovem; como era agora, agora que a doença a estava roendo? (LISCANO, 1997a, p. 255).¹⁴⁴

No romance, há figuras femininas que também deixam marcas da bio: da dor pela perda e do luto materno vivido no cárcere; é o caso das personagens Conchita (que no espanhol rioplatense é bastante sugestivo¹⁴⁵) e Dolores, figuras com as quais Vladimir se identifica de forma maternal, apesar de serem suas companheiras em diferentes momentos do romance. Por outro lado, Vladimir, depois de ter tido um caso, rejeita outro personagem feminino, Ingrid, que lhe dá um filho à sua revelia. Não é com um filho e com uma esposa que Vladimir se identifica e consegue conviver, mas com duas figuras maternas que lhe acolhem sem lhe exigir nada, dando-lhe tudo o que têm, apesar de serem extremamente pobres. Nesse sentido, é necessário rever uma crítica recorrente que é feita a Vladimir (e, obliquamente, a Liscano) em relação a uma suposta misoginia. Rosário Peyrou, ao comparar Vladimir com Linacero, o personagem de Onetti, escreve:

Ambos personagens – Vladimir e Linacero – têm muito em comum: desprezam o seu país, têm uma visão crítica da classe média progressista e, em troca, um respeito sincero pelos pobres do mundo. Ambos, enfim, revelam uma misoginia – mais agressiva e rancorosa em Linacero – que os leva a ver as mulheres como seres empenhados exclusivamente em parir (PEYROU, 1997, p. 21).¹⁴⁶

O que foi interpretado como misoginia pode ser entendido como uma forma encoberta de remeter à memória da mãe (e do pai). Em *El furgón de los locos*, a memória da mãe é a de uma pessoa que sempre escuta, que é compreensiva e sempre explica; o pai é aquele que nada entende, nada explica e abandona o filho com sete anos de idade durante horas, na sala de

¹⁴⁴ “Mi madre se iba a morir, y yo no la vería. ¿Cómo era la cara de mi madre? Era una cara inteligente, de pelo negro, largo, muy largo. Su piel era muy tersa y me leía cuentos antes de dormirme. Pero esa era mi madre cuando era joven, ¿cómo era ahora, ahora que la enfermedad se la estaba comiendo?”

¹⁴⁵ “Conchita”, nome comum na Espanha, é diminutivo de “concha”, que literalmente significa “concha” em português, mas que no espanhol do Rio da Prata tem o sentido popular e chulo de vagina. No caso de Conchita, nome da personagem, é possível advertir uma relação deslocada (no sentido psicanalítico do termo, ou seja, uma lembrança substituindo outra) entre essa moça e a figura da mãe, de Liscano e de Vladimir.

¹⁴⁶ “Ambos personajes – Vladimir y Linacero – tienen mucho en común: desprecian a su país, tienen una visión crítica de la clase media progresista y sostienen en cambio un respeto elemental por los pobres del mundo. Ambos, en fin, muestran una misoginia – más agresiva y rancorosa en Linacero – que los lleva a ver a las mujeres como seres exclusivamente empeñados en parir.”

espera de um hospital, enquanto a mãe está dando à luz uma irmã. Nesses momentos, a criança Liscano aproveita para aprender a ler as horas no relógio do saguão e tem a sua primeira experiência de solidão, causada pelo pai (LISCANO, 2001a, p. 11-15).

Mas em *El camino a Ítaca* também há personagens que chamamos de “impossíveis” de serem personagens do romance. Eles aparecem no meio da trama como fantasmas, literalmente. O primeiro que aparece de forma totalmente explícita e inesperada é “(...) uma moça estudante de medicina que os militares mataram na tortura.” (LISCANO, 1997a, p. 203). No romance há uma cena/sonho, inspirada em uma outra cena/sonho da novela *El pozo*, de Onetti, (1994, p. 10-12), que consiste numa viagem através de um lago, para uma cabana onde uma mulher espera Vladimir:

Ia ficando adormecido e comecei a entrever a velha cena do bote que chega na costa. (...) É assim. Eu chego num bote, remando, a uma aldeia na costa, onde há uma dezena de cabanas espalhadas. Encosto no pequeno cais de troncos. Amarro o bote. Há um pouco de vento, como sempre acontece na costa pela tarde. Me encolho no casaco, encaixo bem o gorro e carrego a bolsa no ombro. Pego logo uma vereda entre a grama alta em direção à cabana de cuja chaminé sai fumaça. Ao chegar, bato os pés na entrada, como sempre, para tirar a areia das botas, depois entro. Há uma mulher sentada de quem nunca consegui ver o rosto porque está de costas para a porta, olhando o fogo. Surpreende-se e se vira. Aqui falta sempre um pedaço que não consigo sonhar, é o momento em que ela se levanta para me cumprimentar. O que vem depois é assim. Deixo a bolsa, penduro o gorro no prego detrás da porta e tiro as botas. Descalço, sento diante do fogo. A mulher me traz uma bebida quente e eu acendo o cachimbo. Não nos falamos nada, não é necessário. Aí termina a cena e eu sinto que isso é a paz que a gente busca. Só me falta ver o rosto da mulher (LISCANO, 1997a, p. 18).¹⁴⁷

Vladimir volta a ter esse sonho ao longo do romance todo, mas perto do final, muitas pessoas vão com ele na barca:

¹⁴⁷ “Me iba quedando dormido y empecé a entrever la vieja escena del bote que llega a la costa. (...) Es así. Yo llego en un bote, remando, a una aldea en la costa, donde hay una decena de cabañas desperdigadas. Atraco en el pequeño muelle de troncos. Amarro el bote. Hace un poco de viento, como siempre en la costa por la tarde. Me arrebujó en el abrigo, me ajusto la gorra de cuero y cargo el morral al hombro. Enseguida tomo un caminito entre los pastos, hacia la cabaña de cuya chimenea sale humo. Al llegar golpeo los pies en el porche, como siempre, para sacudirme la arena de las botas, luego entro. Hay una mujer sentada a quien nunca he conseguido verle la cara, porque está de espaldas a la puerta, mirando el fuego. Se sorprende y se da vuelta. Aquí falta siempre un trozo que no logro soñar, el momento en que ella se levanta para saludarme. Lo que sigue es así. Dejo el morral, cuelgo la gorra en el clavo detrás de la puerta y me quito las botas. Descalzo, me siento frente al fuego. La mujer me trae una bebida caliente y yo enciendo la pipa. No nos decimos nada, no es necesario. Ahí termina la escena y yo siento que eso es la paz que uno busca. Solo me falta verle la cara a la mujer (...).”

Mas no bote não ia só, como sempre me acontecia no sonho. Desta vez, íamos todos os miseráveis que tinha conhecido. Oskar, o Engenheiro, Lumumba, Manuel Agrelo, que não conheci, muitos outros que andaram comigo na época das drogas e que nunca soube o seu nome. E uma moça da faculdade de medicina, que os militares mataram na tortura (LISCANO, 1997a, p. 203).¹⁴⁸

A maioria dos personagens é do livro, mas quem é essa *moça da faculdade de medicina* que aparece sem aviso prévio e sem explicações posteriores? É a entrada de um fantasma (de carne e osso) da memória do escritor/autor Liscano da época do cárcere e da tortura, e é, sem dúvida, um dado biográfico que entra aqui como bio/gráfico, acionando a permeabilidade de uma fronteira entre dois *topoi*, paratópica, que inscreve no sonho do romance as lembranças do escritor/autor, impossíveis de esquecer, e que afloram nos momentos mais inesperados na vida de um personagem seu.

Vinte páginas depois, outro personagem “impossível” aparece no meio da narração: “(...) os cachorros do exército que entravam para me comer durante a noite.” (LISCANO, 1997a, p. 225).¹⁴⁹ Esta lembrança da prática dos militares da ditadura e do medo inscrito na memória e nos sonhos de Liscano também é uma marca do funcionamento paratópico e bio/gráfico da obra. De fato, esses cachorros são personagens impossíveis no romance, onde não há exército algum em questão, onde não há menção a cachorro nenhum nas duzentas e vinte e quatro páginas que precedem a essa em que são citados de supetão, sem aviso prévio e sem explicação posterior.

Uma última referência a um procedimento paratópico da leitura que propomos de *El camino a Ítaca* está relacionada à presença explícita da cena da cabana de Juan Carlos Onetti. Não se trata, nesta ocasião, de uma cena inspirada, mas sim da cena de Onetti, com os mesmos personagens e tudo (LISCANO, 1997a, p. 243). Em nota final de rodapé, o autor avisa que se trata da cena de Onetti (*Ibidem*, 1997a, p. 257). Se essa nota é do escritor/autor, já a aparição recorrente da cena – e um pouco transformada –, ao longo do romance, é por conta do narrador-personagem Vladimir. Onde está o limite dessa fronteira entre fora e dentro, entre bio e grafia? Neste caso, a inscrição literal de um texto no romance é também a marca de um funcionamento paratópico do discurso literário porque um objeto do mundo exterior é trazido

¹⁴⁸ “Pero en la barca no iba solo, como siempre me ocurría en el sueño. Esta vez íbamos todos los reventados que yo había conocido. Oskar, el Ingeniero, Lumumba, Manuel Agrelo que no conocí, muchos otros que anduvieron conmigo cuando de las drogas y nunca supe su nombre. Y una muchacha de medicina que los militares mataron en la tortura.

¹⁴⁹ “(...) los perros del ejército que entraban a comerme por las noches.”

para o romance que estamos lendo e duas realidades que seriam supostamente opostas se cruzam: o fato concreto da existência de um livro como *El pozo* (que pode ser pego numa biblioteca ou comprado numa livraria) com a narração e o texto de Liscano; essa junção é possível na enunciação do romance e na leitura, eventos e atos de linguagem que ancoram no mundo o texto literário e o transformam em discurso literário.

2.3 *Memorias de la guerra reciente*

O romance *Memorias de la guerra reciente*, editado pela primeira vez em 1988, chama a atenção pelo paradoxo que se abre entre o título e a história contada. Como um ex-presos político, que passou no cárcere treze anos, um a mais do que durou a ditadura, é capaz de escrever e publicar um romance de tema e vida militar, com o “agravante” de publicá-lo somente três anos depois de ter saído da prisão? Naqueles anos, no horizonte de leitores uruguaios, ninguém esperaria que um homem que acabava de sair do presídio de Libertad pudesse realizar um ato desses. O ato enunciativo que constitui este romance é em si uma provocação. O ódio contra a ditadura era grande, a raiva, a sensação de impunidade, o cansaço, o desprezo pelo militar e pela vida castrense, a desconfiança na polícia eram atitudes naturais entre os jovens e os cidadãos em geral. Militares ou policiais fardados eram chamados de *botones*, uma espécie de filho-da-puta, e sentia-se uma forte rejeição ao soldado e a tudo o que pudesse remeter a ele, além de sentir-se um certo medo.

Partindo do título do romance, quem abria o livro naqueles anos, ou o abre ainda hoje, espera um relato que aborde a questão da guerra entre os militares – a polícia e o exército¹⁵⁰ –, por um lado, e o MLN-T, por outro. Como é sabido, Carlos Liscano fez parte deste grupo, o que motivou a sua perseguição e prisão. A palavra guerra, do título, era, de fato, utilizada pelos dois lados, apesar de a palavra guerrilha ser a mais precisa para designar o que aconteceu em Montevideu durante os anos 1960, até o ano do golpe, 1973. Mas guerrilha remetia a uma teorização desse confronto e soava como um termo muito técnico, sujo, pouco legítimo. Guerra, em compensação, naquele contexto, significava um enfrentamento mais ideológico do que militar, remetia à oposição de dois lados bem definidos com respeito às intenções políticas de cada um para o país.

¹⁵⁰ “No curto período de seis dias de setembro de 1971, aconteceram três fatos sucessivos e decisivos para o futuro. Até então, o combate do Estado uruguaio contra os rebeldes estava nas mãos da Polícia. Mas a irrupção no cenário bélico das Forças Armadas a partir daquele mês acabou militarmente com os Tupamaros em poucos meses.” (LESSA, 2005 p. 23-24).

Memorias de la guerra reciente também é um livro pouco comentado pela crítica; por exemplo, Carina Blixen não lhe dedica nenhuma passagem no seu livro e isto parece sintomático de uma perspectiva que deixa a clara sensação de que a literatura de Liscano é lida num contexto de vítimas e algozes, como propõe Migdal: “O mundo literário de CL é basicamente um mundo de dois, de um dueto fantasmagórico, o da vítima e o vitimário, num diálogo impossível que adota diferentes definições.” (MIGDAL, 2003, p. 27).¹⁵¹ Para nós, esta postura de leitura atende a uma construção imaginária que fixa na lápide da história recente um discurso que parece ter chegado a um impasse, e para o qual a obra de Liscano, inesperadamente, pode se tornar uma porta de saída.

A contracapa da edição consultada, de 1993, traz uma curta resenha que explicita a mesma reação percebida na leitura dos dois outros romances comentados, ou seja, uma polarização do campo teórico-crítico: “*Memorias de la guerra reciente* é um romance que trata menos de uma guerra e de um país concreto, que da vida dos homens. De vidas que giram em torno de formas e rotinas absurdas, bestiais, ameaçadoras.” (LISCANO, 1993, Contracapa).¹⁵² Uma vez mais estamos diante da celebração de uma forma de leitura que divide o campo teórico entre duas possibilidades: uma análise sociológica e outra estetizante. Este romance é bom, lê-se, porque não fala de algo específico. Assimilá-lo a um país real, a uma história concreta, segundo esta visão implícita, seria não entender o que é a literatura, o que diz a literatura. É justo reconhecer que o próprio Liscano afirma que: “Em 1987 foi publicado o romance *Memorias de la guerra reciente*, que não trata de nenhuma guerra em especial, de nenhum país, mas de um indivíduo que está na sua casa e o transferem e não sabe o por quê.” (IN BERAMENDI, 1989, p. 4).¹⁵³

O que acontece, no entanto, é que o romance provoca uma sensação de estranhamento no leitor porque ameaça seu equilíbrio discursivo bem comportado, arrumado em confortáveis dicotomias organizadoras de uma realidade que distinguiria claramente o lado do bem do lado

¹⁵¹ “El mundo literario de CL es básicamente un mundo de dos, de un dúo fantasmagórico, el de la víctima y el victimario, en un diálogo imposible que adopta diferentes definiciones.”

¹⁵² “*Memorias de la guerra reciente* es una novela que trata menos de una guerra y de un país concreto, que de la vida de los hombres. De unas vidas que giran en torno a formas y rutinas absurdas, bestiales, amenazantes.”

¹⁵³ “En el 87 salió la novela *Memorias de la guerra reciente*, que no trata de ninguna guerra en especial, de ningún país, sino de un individuo que está en su casa y que lo movilizan y no sabe por qué.” A primeira edição (segundo as referências bibliográficas dadas pela editora Trilce, em 1993) foi lançada pela editora Salto Mortal, em Estocolmo, em 1988. Parece haver um erro ou de Liscano ou da Trilce. Provavelmente, Liscano confundiu a data em que escreveu o livro com a da publicação.

do mal, o lugar onde se quer estar e aquele onde se sabe que não se quer e, mais ainda, ao qual sempre se imaginou não pertencer.

Quem lê o título não consegue deixar de associar a guerra mencionada com o que lerá, a menos que não tenha nenhuma referência histórica do contexto em que se escreveu e publicou. O paradoxo está em que o livro não trata dessa guerra em si e o protagonista não está do lado dos bons, já que se trata de um romance militar que chega a fazer a apologia do militar. Diante do desconcerto, a leitura sociológica não parece viável, por não mimetizar o contexto histórico recente de forma fácil, polarizada, mastigada, convencional, domesticada.

Outra leitura possível é partir da ideia de que o romance é uma enunciação irônica na qual tudo o que é dito deve ser entendido como um contrário: não se fala do Uruguai, mas é Uruguai, não é a história biográfica de Liscano, mas é parte de sua vida de forma romaneada, não tematiza a ditadura militar uruguaia, mas é em militares uruguaios que se deve pensar ao ler o romance. Esta é a leitura que faz Wilfredo Penco num artigo publicado em 1990, no *Semanario Brecha*, talvez por seguir o caminho de leitura apontado pelo próprio Liscano, que declarou: “Eu acho que é uma ironia sobre a vida castrense, mas também sobre outras formas de alienação.” (IN BERAMENDI, 1989, p. 4).¹⁵⁴

O título da matéria de Penco é inteligente: “Apologia Militar” (PENCO, 1990). Mas tenta resolver a questão por um viés discutível: “Sob o risco de que pudesse ser lido [o romance] como uma apologia da vocação militar, opta pela primeira pessoa, pela ‘memória’ como gênero verdadeiro, ainda que apócrifo na sua vocação fictícia, e faz com que essa ‘memória’ seja, na sua superfície, apologética.” (PENCO, 1990).¹⁵⁵ Penco entrevê o problema que este romance coloca, mas, quando parece que está por dar o passo que faça sua leitura crítica sair do dualismo tradicional e, neste caso específico, do convencional discurso pós-ditadura, recua:

Nesta forma de dizer, sem necessidade de recorrer à paródia e nem sequer em usar uma linguagem sofisticada ou enfática, põe em evidência o vácuo do discurso, sua retórica volta sobre si mesma e até expõe o ridículo da formulação escrita na moldura do quadrinho [que o soldado tinha na sua mesa

¹⁵⁴ “Yo creo que es una ironía sobre la vida castrense, pero también sobre otras formas de alineación.”

¹⁵⁵ “A riesgo de que pudiera ser leída como una apología de la vocación militar, opta por la primera persona, por la ‘memoria’ como género verdadero, aunque apócrifo en su evocación ficticia, y hace que esa ‘memoria’ sea en su superficie apologética.”

de trabalho]: ‘Sempre no último momento um pelotão de soldados salva a civilização’ (PENCO, 1990).¹⁵⁶

Penco percebe que não há nem ironia nem paródia no quadrinho, mas suas observações são insatisfatórias. Há duas conclusões implícitas no texto de Penco: a primeira é que o discurso vazio e retórico só pode ser atribuído ao outro, ao militar, gesto muito comum na época da Guerra Fria, quando o discurso ideológico era sempre o do inimigo, como se pudesse existir um discurso sem ideologia¹⁵⁷; a segunda conclusão é que a frase com a qual o personagem soldado convive pode ser ridícula. Mas não foi isso, exatamente, o que aconteceu no Uruguai quando foi dado o golpe de Estado? Não foi com o consentimento da maioria dos políticos e com o apoio da população que se impôs a violência de Estado? Isso também pode ser memória e pode não ter, de fato, nada de paródia, nem de ironia nem de ridículo. Para Penco é necessário fazer uma leitura do romance como que pelo negativo, entendendo-o como um contrário. Liscano não afirma que um pelotão possa salvar à civilização, mas Penco tampouco concebe que isso possa ser atribuível a civis com boa reputação democrática, aos uruguaios em geral. O crítico intui uma saída desse esquema, desde o título, mas se perde nas convenções ideológico-discursivas (da época, ou atuais), que domesticam a sua leitura. *Memorias de la guerra reciente* não é uma memória apócrifa e sim paratópica, que se constrói na base de uma apologia do militar corroborada pelo apoio que a ditadura no Uruguai e no Cone Sul teve por parte da maioria, incluídos os partidos políticos tradicionais.

Partindo da ideia do paradoxo pragmático e da duplicidade enunciativa, é possível pensar que o sentido está em outro lugar. O que se deve elaborar é, então, o sentido possível para esse paradoxo. Novamente, quem diz eu não é o eu Liscano, mas isto não significa que não haja nenhuma relação entre essas subjetividades enunciativas; há relações, mas uma não é o negativo da outra. O lugar paratópico enunciativo de Liscano lhe confere a possibilidade, o direito e o alibi de se tornar o enunciador de um ato discursivo literário no qual se apresenta diante do seu horizonte de leitores como um sujeito que tem uma identidade ambígua, que não reconforta (que não quer reconfortar, certamente) as ideias pré-estabelecidas sobre o lugar de

¹⁵⁶ “En este modo de decir, sin necesidad de incurrir a la parodia ni siquiera en hacer notar el engolamiento del lenguaje o sus repetidos énfasis, pone en evidencia lo vacuo del discurso, su retórica vuelve sobre sí misma y hasta desata el ridículo en el borde de la formulación del cuadro: ‘Siempre a último momento un pelotón de soldados salva la civilización’.”

¹⁵⁷ Entende-se que, no contexto da Guerra Fria, um discurso ideológico era basicamente um discurso de direita. O texto de Penco é de 1990 e demonstra um apego a uma dualidade que, hoje em dia, embora não de forma absoluta, não funciona mais, sendo ideologia algo inseparável de qualquer discurso.

cada um nesse Uruguai pós-ditadura, que, em 1988, começa a tatear soluções dignas para se recompor imaginariamente, discursivamente, democraticamente. Trata-se de um sujeito que se situa exotopicamente, porque a constituição dialógica do discurso não se dá apenas em relação aos bons, ao semelhante, ideologicamente falando.

Mas por que uma (outra?) guerra recente? Por que a vida militar como tema? Por que a apologia da vida castrense e o desprezo pelo civil? Por que uma apologia da vida em um isolamento total?

O argumento do romance é a história de um homem recrutado pelo exército para ser transferido ao interior do país e formar parte de uma companhia que espera o início de uma guerra, que nunca chega a acontecer na trama do romance. Esta companhia está no meio do nada, sem inimigo aparente à vista, e os soldados não sabem sequer as coordenadas do lugar onde se encontram. Não têm contato com as suas famílias e só podem enviar uma carta por ano, no dia 31 de dezembro. Durante dezessete anos, vivem no meio do nada, num território que vai se preenchendo de significados mínimos, muito lentamente.

Mas Liscano engana o leitor desde a primeira página; o romance se inicia assim:

Fazia pouco que me havia casado e tinha minha casa. Ali estava. Essa tarde veio uma patrulha militar, bateram na porta, minha mulher abriu e entraram antes que pudéssemos falar algo. Não fizeram perguntas; dirigiram-se a mim e me disseram que me vestisse, que me agasalhasse e calçasse, que não juntasse coisas porque não seriam necessárias. (...) Partimos de imediato em um jeep. Fiquei sentado entre dois soldados. Atrás ia um caminhão com soldados armados que vigiavam os movimentos da rua. Na frente ia outro caminhão com quatro soldados apontando para nós. O oficial que ia sentado na minha frente se virou e ordenou a um soldado que me fizesse olhar para o chão (LISCANO, 1993, p. 9-10).¹⁵⁸

Este início do relato, nas condições enunciativas que cercam a obra (o autor, o ano, o título), faz o leitor tematizar, imediatamente, uma história recente, a memória de um ex-presos político contando como foi detido. Durante a primeira página do romance, o leitor se sente tranquilo,

¹⁵⁸ “Hacía poco que me había casado y tenía mi casa. Allí estaba. Esa tarde vino una patrulla militar, golpearon la puerta, mi mujer abrió y se metieron en la casa antes de que pudiéramos decir algo. No hicieron preguntas; se dirigieron a mí y me dijeron que me vistiera, que me abrigara y calzara, que no juntara cosas porque no serían necesarias. (...) Partimos de inmediato en un jeep. Quedé sentado entre dos soldados. Detrás iba un camión con soldados armados que vigilaban los movimientos de la calle. Delante iba otro con cuatro soldados apuntando hacia nosotros. El oficial que iba delante de mí se dio vuelta y ordenó a un soldado que me hiciera mirar al piso.”

reconfortado, quase devolvido à imagem de si e do outro, às ideias prévias que tem sobre os episódios políticos do país e que condizem com o título do romance. Mas sua tranquilidade dura só o tempo de ler a primeira página; depois, começa o desconcerto, o incômodo e, talvez, a impossibilidade de continuar a leitura. Como Baudelaire ou Rimbaud, parece que uma das intenções de Liscano, como também é a de Vladimir em *El camino a Ítaca*, é *épater le bourgeois*:

No dia seguinte tivemos a primeira aula. Fomos a um salão e nos falaram sobre o perigo iminente. As tropas estavam mobilizadas fazia meses, como precaução. A guerra não tinha começado ainda, mas era certa a declaração formal em poucos dias. Não éramos os responsáveis por tê-la iniciado. Qualquer um sabia que tínhamos feito o humanamente possível para evitar o confronto (LISCANO, 1993, p. 10).¹⁵⁹

A estratégia narrativa, desta vez, joga o paradoxo enunciativo para o campo do leitor, esse coenunciador que se vê traído pelo narrador, pelo autor e por si mesmo, por ter caído na armadilha. O leitor se debate e se diz: meu lado é o outro, não posso ser o coenunciador de um ato narrativo que se posiciona do lado errado! Mas como é possível? Liscano não é esse cara que ficou preso treze anos? Quem não conhecesse o autor poderia se perguntar: quem é este autor que brinca com coisas sérias? O que poderia pensar o mesmo leitor que, em 1988, também lê *¡Bernabé, Bernabé!*, romance que propõe claramente uma reconciliação com o passado histórico e, obliquamente, com o passado recente? Como avaliar essa situação que coloca o leitor perante um livro como o de Tomás de Mattos, que acaricia todos os seus velhos instintos, domesticados por mais de um século de autoconvencimento e, ao mesmo tempo, perante um outro que provoca, desloca, inverte, pensa, reavalia e questiona o estado discursivo que remete à construção do nacional, do humano, do ético, do pessoal e de uma nova literatura uruguaia?¹⁶⁰

No final das contas, esse é um livro de memórias? Responder “não” seria cometer um erro duplo; seria adotar um viés teórico caduco e significaria não perceber que o romance é sim, também, a inscrição de uma memória deslocada, que se reconstrói aos poucos, mas que vai

¹⁵⁹ “Al otro día tuvimos la primera clase. Fuimos a un salón y nos hablaron sobre le peligro inminente. Las tropas estaban movilizadas desde hacía meses, en previsión. No había empezado la guerra, pero era segura la declaración formal en pocos días. No éramos responsables de haberla iniciado. Cualquiera conocía que habíamos hecho lo humanamente posible por evitar la confrontación.”

¹⁶⁰ No Capítulo III é feita uma leitura comparativa entre uma obra de Liscano e o romance *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos.

deixando marcas de algumas experiências do próprio no lugar do outro. Heterotopicamente, é o reflexo de si, de outro, que um espelho lhe devolve.

Este livro é escrito na Suécia, lugar para onde Liscano partiu poucos meses depois de ter saído da prisão; sua primeira publicação, de 1988, acontece nesse país, mas em espanhol. É provável que essa distância enorme, em todos os sentidos, em relação ao Uruguai, possa estar marcada também paratopicamente na enunciação deste romance, que toma uma distância inusitada com o passado recente. Da experiência de estranhamento e de um continuar fora do mundo que o contato com a Suécia causou em Liscano, Vladimir dá alguma notícia em *El camino a Ítaca*:

Eu via as ruas de Estocolmo, as faixas para os carros, para as bicicletas, para os pedestres, para os deficientes, para as mães com carrinhos. Via os anúncios, milhares de anúncios (...) Dentre os milhares de anúncios havia somente uma palavra que eu entendia: *telefon*. Ou seja, não entendia nada, como se estivesse em outro planeta (LISCANO, 1997a, p. 22).¹⁶¹

Também o personagem da novela “Agua estancada” (IN LISCANO, 1997b) refere-se a esse estranhamento do primeiro contato com a Suécia, depois dos quase treze anos da reclusão numa prisão bastante sórdida. O relato em primeira pessoa conta a história de um personagem paranoico que parece confundir o seu dentista com um “torturador” que o persegue (embora seja o personagem quem vigia e persegue o dentista pelas ruas de Estocolmo) e com quem não pode falar absolutamente nada, já que nenhum dos dois fala uma língua comum:

Cheguei à Suécia no inverno. Lembro daquele dezembro e da surpresa de olhar para o relógio quando na rua estava escuro e comprovar que eram apenas três horas da tarde. Caminhei muitas noites pelas ruas desertas de Estocolmo nas primeiras semanas, com vinte graus abaixo de zero. (...) Durante meses ia me dominar a estranheza de estar sentado numa poltrona à disposição de Per, aquele homem de barba com quem só podia trocar cumprimentos e meia dúzia de palavras (LISCANO, 1997b, p. 56).¹⁶²

¹⁶¹ “Yo veía las calles de Estocolmo, con carriles para los autos, para las bicicletas, para los peatones, para los lisiados, para las madres con cochecitos. Veía los anuncios, miles de anuncios (...). De entre los miles de anuncios había solo una palabra que yo entendía: *telefon*. Es decir, no entendía nada, como si estuviera en otro planeta.”

¹⁶² “Llegué a Suecia en invierno. Recuerdo aquel diciembre y la sorpresa de mirar el reloj cuando afuera estaba oscuro y comprobar que solo eran las tres de la tarde. Caminé muchas noches por las calles desiertas de Estocolmo en las primeras semanas, con veinte grados bajo cero. (...) Durante meses iba a dominarme la extrañeza de estar sentado en un sillón a disposición de Per, aquel hombre de barba con el cual apenas podía intercambiar saludos y media docenas de palabras.”

Em “Água estancada” o narrador personagem também inscreve uma história paratópica na qual se pode ler a história de Liscano tentando sobreviver em liberdade, lutando contra a memória que ameaça constantemente o esforço por uma vida em sociedade, em liberdade:

Agora a havia perdido e devia procurá-la, ligar para ela, ir até a sua casa, lhe contar o fundamental. Pensei assim: Devo lhe dizer o fundamental, o que ainda não falei com ela. Mas o que era o fundamental? Então disse, tentando definir *isso*: “Ulrika, não há nada mais triste do que a água estancada. Há noites que são como água estancada entre as paredes, eu as vivi, milhares de vezes”. Falei isso em voz alta e tive vergonha. Porque era verdade, essas noites tinham existido, mas por que transformar a miséria própria em espetáculo? (LISCANO, 1997b, p. 90. Grifo do autor).¹⁶³

Memorias de la guerra reciente é também um território desterritorializado, uma narrativa que, muito mais do que representar um vazio, funda um vazio, através da construção de um personagem e de um espaço narrativo que são destituídos de uma história, de um sentido e de uma referência de localização ligada a uma memória afetiva. O protagonista do romance, um soldado sem nome, depois de tantos anos de isolamento, tem medo de voltar a viver em sociedade. Ao cabo de muitos anos no meio do nada tem de retornar à capital para realizar uma mínima missão militar e voltar ao acampamento: “Depois de onze anos a partir do dia que chegou a patrulha militar à minha casa (...) Viajei em comissão à capital.” (LISCANO, 1993, p. 82).¹⁶⁴ A fratura entre esses dois universos tão diferentes já tinha acontecido no âmago da consciência e do corpo do personagem, que não mais se reconhece fora do enclausuramento:

Não tinha visto nada, mas era como se tivesse visto tudo. As coisas continuavam iguais, o mesmo caos, os ruídos, o mesmo desprezo pela Natureza. Tudo estava normal, nesse sentido não havia de que se preocupar; a sociedade continuava ignorando a privacidade individual, o gosto pela reflexão tranquila. A mesma aglomeração de sempre, a mesma falta de intimidade (LISCANO, 1993, p. 98).¹⁶⁵

¹⁶³ “Ahora la había perdido y debería buscarla, llamarla, ir a su casa, relatarle lo principal. Así lo pensé: Debo decirle lo principal, lo que aún no le he dicho. Pero lo principal, ¿qué era? Entonces dije, tratando definir *eso*: ‘Ulrika, no hay nada más triste que el agua estancada. Hay noches que son como agua estancada entre paredes, yo las he vivido, por miles’. Lo pronuncié en voz alta y me dio vergüenza. Porque era cierto, esas noches habían existido, ¿pero por qué transformar la miseria propia en espectáculo?”

¹⁶⁴ “A los once años del día en que llegó la patrulla militar a mi casa (...) Viajé en comisión a la capital.”

¹⁶⁵ “No había visto nada, pero era como si lo hubiera visto todo. Las cosas seguían igual, el mismo caos, los ruidos, el mismo desprecio por la Naturaleza. Todo estaba normal, en ese sentido no había por qué preocuparse; la sociedad seguía ignorando la privacidad individual, el gusto por la reflexión tranquila. El mismo hacinamiento de siempre, la misma falta de intimidad.”

Nas últimas páginas do romance, o soldado, junto com muitos dos seus companheiros da companhia, é enviado definitivamente para a cidade, para se reencontrar com a sua antiga vida, mas não consegue tornar a viver com a sua mulher, nem na sua casa. Decide voltar imediatamente ao acampamento onde poderia continuar seu novo projeto de vida:

Duvidei de que estivesse na minha casa, com aquela que tinha sido a minha mulher. À noite, não tive dúvidas. Só me restava encontrar a maneira prática de resolver a situação, pôr fim ao absurdo. (...) Apliquei o único modo que conhecia, o militar. Fixei um objetivo e tracei as linhas para atingi-lo (LISCANO, 1993, p. 124).¹⁶⁶

Nessa situação-limite de vida, à margem, é possível se construir pouco a pouco um sentido afetivo novo, que pode se tornar um espaço de vida, mesmo que o leitor não possa acompanhar o narrador-personagem, sob o risco de também se ver desterritorializado e sem nenhuma recompensa. Este vazio é um tema literário, mas é também um tema existencial do autor. O preenchimento desse vazio também se realiza de forma inesperada para o leitor convencional do romance e para o leitor dos fatos históricos em torno da ditadura. Se o critério de apócrifo fosse válido para ler *Memorias de la guerra reciente*, deveria se concluir que também a noção de liberdade aqui deveria ser apócrifa; isto seria bastante difícil de justificar. Para nós, não há dúvida de que a elaboração da liberdade neste romance é paratópica, só compreensível na constituição fronteira da bio/grafia.

Reconstituir a memória do passado recente significa, para Liscano, reconhecer uma forma de vida que, no seu último livro, é explicitada:

Vivi muito tempo à margem. Estive dois anos no Colégio Militar, quatro anos na Escola Militar de Aeronáutica, que é uma forma de estar à margem. Quando me deram baixa, depois de três meses preso, passei à militância clandestina dois anos. Depois treze anos no cárcere. Depois dez anos e meio na Suécia. No total, vivi quase trinta anos à margem da sociedade uruguaia. (...) Tenho uma grande capacidade para estar só. Não somente só: em solidão, sem escutar música, sem atender o telefone, sem sequer existir. Não é que eu procure isso, é assim. Em solidão, em silêncio e imóvel, sou (LISCANO, 2007, p. 41).¹⁶⁷

¹⁶⁶ “Dudé que estuviera en mi casa, con la que había sido mi mujer. Por la noche no tuve dudas. Solo me restaba encontrar el modo práctico de resolver la situación, poner fin al absurdo. (...) Apliqué el único modo que conocía, el militar. Fijé un objetivo y tracé las líneas para alcanzarlo.”

¹⁶⁷ “Viví mucho tiempo al margen. Estuve dos años en el Liceo Militar, cuatro años en la Escuela Militar de Aeronáutica, que es una forma de estar al margen. Cuando me dieron de baja, después de tres meses preso, pasé a la militancia clandestina dos años. Después trece años en la cárcel. Después diez años y medio en Suecia. En total he vivido casi treinta años al margen de la sociedad uruguaia.

Mais uma vez, é possível ver no romance uma bio inscrita na grafia: uma outra vida (a de um soldado), numa grafia (muito diferente da biográfica), mas que tematiza uma forma de vincular-se o enunciador Liscano com sua memória, vertida na forma de uma ficção literária, que superpõe uma camada de enunciados paradoxais, que se referem a uma experiência essencial e fundadora de uma alteridade enunciativa daquilo que acaba por constituir o sujeito Liscano, através da prática da escrita literária:

Não sei se sempre se chega a entender seu lugar no mundo, mas eu o tinha achado e minha vida tinha começado a ter significado só naquele momento. Se existir pudesse se transformar em um hábito ao qual não se deseja renunciar, se isso fosse verdadeiro, eu estava disposto a aceitá-lo (LISCANO, 2007, p. 77).¹⁶⁸

No romance, Liscano também parece dizer, o homem e o corpo se acostumam a um lugar. Somos homens, mas somos corpos que se habitam a certos gestos, a certos limites e a certa disciplina (no sentido de qualquer rotina) que, mesmo sendo considerada das piores, acaba por entrar em nós. Isso também é o ser humano.

O corpo acaba por não mais se reconhecer naqueles de quem havia ficado afastado tanto tempo; a distância é tão grande que é impossível retornar. É em circunstâncias como essas que é possível conceber a declaração de que o torturador é um espelho, um uruguaio e um ser que fala, como declarou Liscano. (BLIXEN, 2006, p.78). Será *Memorias de la guerra reciente* uma forma de começar a contar aquilo que Liscano não pôde contar durante tantos anos? Em *El escritor y el otro*, escreve:

A sensação de estrangeirice é sempre a mesma. É a que senti aquela noite de 14 de março de 1985, viajando por Montevideu no furgão que levava às suas casas os homens que saíam da prisão. Então eu não tinha casa, nem trabalho, nem ofício, nem família própria. Ia escrever: ‘então eu não tinha cara’ em vez de ‘não tinha casa’, e a mão corrigiu a tempo. Mas seria uma boa definição daquela época. De tanto não ter, de tanto que me faltava, aquela noite eu não tinha nem rosto (LISCANO, 2007, p. 42).¹⁶⁹

(...) Tengo una gran capacidad para estar solo. No solamente solo: en soledad, sin escuchar música, sin atender el teléfono, sin siquiera existir. No es que lo busqué, es así. En soledad, en silencio e inmóvil, soy.”

¹⁶⁸ “No sé si siempre uno llega a entender su lugar en el mundo, pero yo lo había hallado y mi vida había comenzado a tener significado recién en ese momento. Si existir pudiera transformarse en un hábito al cual uno no desea renunciar, si eso fuera verdadero, yo estaba dispuesto a aceptarlo.”

¹⁶⁹ “La sensación de extranjería es siempre la misma. Es la que sentí aquella noche del 14 de marzo de 1985 viajando por Montevideo en el furgón que llevaba a sus casas a los hombres que salían de la cárcel. Entonces yo no tenía casa, ni trabajo, ni oficio, ni familia propia. Iba a escribir: ‘entonces yo no

A escrita de Liscano é uma forma de buscar um rosto e uma máscara, uma outra pessoa, muito mais do que uma subjetividade apenas literária, como pensava o teórico Proust, por exemplo, no contexto dos interesses teóricos de sua época, independentemente de como seja lida sua obra de ficção hoje em dia. E essa subjetividade-pessoa pode surgir em qualquer lugar, mesmo num calabouço como “a ilha”: “O ser humano é capaz de viver debaixo de uma pedra (...) Nas piores situações, a gente constrói um buraco que lhe permite sobreviver. Assim eu, até hoje, sobrevivendo” (LISCANO, 2007, p. 29).¹⁷⁰ A escrita é necessariamente um ato de linguagem, um ato literário, e, no caso, um ato de sobrevivência ligado ao corpo: “Porque o corpo sempre sabe se acomodar e a vontade de felicidade sabe o que lhe convém.” (LISCANO, 2007, p. 93).¹⁷¹

Em *Memorias de la guerra reciente* o personagem principal também é um escriba, um escrevente, e isto atrai a condição biográfica do preso Liscano, que forja uma vida literária, literalmente. No romance, o personagem-narrador é selecionado pelos seus superiores por ter alguns conhecimentos de inglês e lhe é atribuída a função de copiar textos nessa língua. Durante os anos que realiza a tarefa, ele nunca saberá o objetivo daquilo, mas cumprirá a ordem de forma exemplar: “Eu ia ao escritório e sentava de frente para uma máquina de escrever muito antiga. Devia esperar que chegassem os documentos em inglês e copiá-los a máquina. Não traduzi-los, mas copiá-los.” (LISCANO, 1993, p. 20).¹⁷² Conforme a trama avança, a função de escrevente do personagem se transforma e passa a consistir em tomar nota de tudo o que acontece no dia-a-dia do acampamento, como se escrevesse um diário, que uma vez Liscano escreveu no presídio:

Fazia anos que não chegavam artigos em inglês ao Departamento para serem copiados. Meu trabalho havia sido substituído gradativamente pelo de digitador do despacho diário. Isto é, o conjunto de todas as notícias do dia que aconteciam no acampamento, que eram colocadas num caderno pela Guarda de Prevenção (LISCANO, 1993, p. 59).¹⁷³

tenía cara’ en vez de ‘no tenía casa’, y la mano corrigió a tiempo. Pero sería una buena definición de aquella época. De tanto no tener, de tanto que me faltaba, aquella noche yo no tenía ni cara.”

¹⁷⁰ “El ser humano es capaz de vivir abajo de una piedra. (...) En las peores situaciones uno construye el hueco que le permitirá sobrevivir. Así yo, hasta hoy, sobreviviendo.”

¹⁷¹ “Porque el cuerpo siempre sabe encontrar acomodo y la voluntad de la felicidad sabe lo que le conviene.”

¹⁷² “Yo iba a la oficina y me sentaba junto a una máquina de escribir muy antigua. Debía esperar a que llegaran los documentos en inglés y copiarlos a máquina. No traducirlos sino copiarlos.”

¹⁷³ “Hacía años que al Departamento no llegaban artículos en inglés para ser copiados. Mi trabajo había sido sustituido paulatinamente por el de mecanografiar el Parte Diario. Esto es, el conjunto de

Essa função atribuída pelos superiores dá a possibilidade ao personagem de viver bastante à margem da rotina dos seus colegas, não tendo de participar de todos os rituais exigidos pela disciplina da vida militar. A escrita encomendada, tarefa banal e aparentemente vazia, preenche a necessidade do personagem que prefere se isolar do grupo. Embora todos os personagens militares do romance demonstrem em algum momento uma vontade de se afastar dos outros, o personagem-narrador anseia esse isolamento de forma sistemática; está sempre “afundado” e isso se torna uma forma de vida, uma forma de imaginação de uma outra vida, que contrasta com o desânimo e o conformismo do soldado que não quer (ou não sabe) voltar a viver em grupo. O estar afundado, que todos os colegas acham uma exceção e uma anomalia, para o personagem-narrador é um desejo:

Quando compreendemos o que significavam as ausências dos oficiais surgiu uma expressão que designava aquele estado: *estar afundado*. Estar afundado consistia em desaparecer do meio, não participar das atividades comuns. De fato, todos, até os recrutas, encontravam a maneira de afundar-se por algum período. (...) Pelo tipo de trabalho que realizava, e um pouco pelas minhas características pessoais, eu era considerado pelos recrutas como um afundado permanente. O que era verdade, mas só em parte. (...) Eu sentava diante da minha escrivaninha e olhava a cortina que tinha na minha frente, que dividia meu escritório da entrada, e ali me perdia, pensando, indo longe, organizando de novo a minha vida, achando novos começos, outros fundamentos para seguir existindo. Ordenava minhas lembranças, repassava tudo o que tinha feito na minha vida, tudo o que teria sido possível, o que não deveu acontecer (LISCANO, 1993, p. 38-39, grifo do autor).¹⁷⁴

O vazio e o preenchimento afetivo progressivo num território ermo também aparece na obra de Liscano e em *Memorias de la guerra reciente* ligado a uma árvore. A árvore, uma árvore, aparece e reaparece na obra de Liscano. Primeiro, em *La mansión del tirano*:

(...) a árvore terá, tem, um lugar de destacada importância. A árvore constitui um fato complexo cuja definição é provisória. (...) Mas não se deve abusar da imagem. É necessário voltar às fontes, descobrir este tema que é a árvore, o

todas las novedades del día que ocurrían en el campamento y eran asentadas en un cuaderno por la Guardia de Prevención.”

¹⁷⁴ “Cuando comprendimos qué eran las ausencias de los oficiales surgió una expresión que designaba aquel estado: *estar fondeado*. El estar fondeado consistía en desaparecer del medio, no participar de las actividades comunes. De hecho todos, hasta los reclutas, encontraban la manera de fondearse por algún lapso. (...) Por razones de mi trabajo y un tanto por mis características personales, yo era considerado por los reclutas como un fondeado permanente. Lo cual era cierto solo en parte. (...) Me sentaba en el escritorio y miraba la tela que tenía delante y que dividía mi oficina de la entrada, y allí me perdía, cavilando lejos, organizando de nuevo mi vida, encontrando nuevos principios, otros fundamentos para seguir existiendo. Ordenaba mis recuerdos, repasaba todo lo que había hecho en la vida, todo lo que hubiera sido posible, lo que no debió ser posible.”

qual não poderia ser comparado a nenhuma outra coisa (LISCANO, 1992, p. 39).¹⁷⁵

No romance *La mansión del tirano*, a árvore aparece como um elemento isolado no meio de longas tiradas que parecem tematizar interrogatórios, sessões de torturas: “É amnésico? Sim, toda a minha vida; não me perguntem porque não conheço nem lembro de ninguém e nem de nada. (...) Me expulsam e no meu lugar colocam o Rengo. (...) Que o ponham no melhor lugar. Que o façam ir até a árvore.” (LISCANO, 1992, p. 59-60).¹⁷⁶ Apesar de sua incidência dispersa no livro, fica claro que se trata de um símbolo de liberdade ou de salvação, que é forjado neste primeiro romance formador: “À árvore. Ir. Aos poucos. Confidências. Não fazer. A ninguém. Se eu sair. O ódio não conduz a nenhuma parte. Lembrar das esperanças. Se sair, me reconciliarei. Livre, correr. Subir, subir.” (LISCANO, 1992, p. 68).¹⁷⁷

A árvore se torna um lugar desejado, uma quimera do equilíbrio. Esta árvore reaparece no romance *Memorias de la guerra reciente* com o mesmo sentido, e esse soldado, esse outro no qual Liscano se espelha para se achar, vai encontrar na árvore a possibilidade de uma vida nova. A natureza e a comunhão com a natureza, que ocupam o pensamento desse soldado, não são um discurso ecológico precoce, mas sim uma forma de narrar em outro lugar a experiência do corpo, colocado no limite extremo da vida e da morte; nessa última fronteira que separa o corpo, reduzido ao estado animal pela repressão militar, desenvolve-se não um pensamento ecológico, mas um pensamento corporal, animal, orgânico. Diz o soldado, voz publicada anteriormente a M ou Hans, mas criada posteriormente:

Eu chamava aquela minha paixão recém descoberta de “a fraternidade com a árvore”. Assim, dei em imaginar que diante de mim, na lona da minha tenda, tinha uma árvore, real ou desenhada, e que eu falava com ela. Eu sabia que ela me escutava e compreendia. Também sentia como a árvore me respondia, me falava secretamente, não com palavras, mas numa delicada e infinita sinfonia, numa linguagem que me comovia até as lágrimas pela tristeza de não tê-la compreendido antes, na minha adolescência (LISCANO, 1993, p. 40).¹⁷⁸

¹⁷⁵ “(...) el árbol tendrá, tiene, un lugar de destacada importancia. El árbol constituye un hecho complejo cuya definición es provisoria. (...) Pero no hay que abusar de la imagen. Hay que volver a las fuentes, descubrir este tema que es el árbol al cual no podría compararse ninguna otra cosa.”

¹⁷⁶ “¿Es amnésico? Sí, toda mi vida, a mí no me pregunten porque no conozco ni recuerdo a nadie ni cosas. (...) Me echan y en mi lugar ponen al Rengo. (...) Que lo ubiquen en el mejor lugar. Que lo hagan ir hasta el árbol.”

¹⁷⁷ “Al árbol. Ir. De a poco. Confidencias. No hacer. A nadie. Si salgo. El odio no conduce a ninguna parte. Recordar las esperanzas. Si salgo me reconciliaré. Libre, correr. Subir subir.”

¹⁷⁸ “Yo llamaba a aquella mi recién descubierta pasión, la hermandad con el árbol. Así di en imaginar que delante de mí, en la tela de la tienda, había un árbol, real o dibujado, y que yo hablaba con él.

O último comentário desta citação é curioso e revelador porque é possível ouvir a voz do autor, não a do soldado personagem; e esse comentário impregna toda a citação de um ponto de vista que é autoral, que é constitutivo de Liscano. Não há nada no romance que possa vincular essa adolescência com a do personagem, mas há, de forma muito clara, como vincular esse comentário a outros que Liscano já fez sobre a vontade de ser escritor desde a adolescência e a essa época difícil de sua vida, como anota no *Diario del informante*, enquanto escrevia *La mansión del tirano*: “Por fim entendi que há outro caminho que não consiste em salvar-se sozinho nem em perder-se acompanhado, mas lutar contra os muros que asfixiam as mais ingênuas e puras aspirações da adolescência.” (LISCANO, 2000b, p. 81)¹⁷⁹, e como também escreveu no texto “El que escribe”, que encerra o livro de contos *El informante*: “Quando tinha onze anos sabia que queria ser escritor ou nada. Talvez por isso dediquei muitos anos a fazer qualquer outra coisa menos escrever.” (LISCANO, 1997b, p.157).¹⁸⁰

A árvore é um tema de vida que se torna literário, uma cifra não só de liberdade, mas de liberdade através da escrita e da possibilidade de se tornar um escritor, um outro; por isso, a vontade de tê-la achado antes, na adolescência. No entanto, parece que há também a aceitação de que, para ele, foi possível chegar até a árvore pelas condições de vida que se impuseram, como anota no seu diário: “Mais ainda, às vezes penso que se não tivesse ‘topado’ com as atuais condições nunca teria escrito nada.” (LISCANO, 2000b, p. 41)¹⁸¹; ou como escreve mais recentemente em *El escritor y el otro*:

Dito com cautela: há momentos no cárcere em que a gente ascende ou acede ou cai num delírio que não tenho forma de identificar mais do que com a palavra místico. Na solidão, na repressão, diante da ausência de objetos, de fatos que preenchem os dias, de relações humanas, se vive ou imagina um contato com a natureza, com o próprio corpo, com as pessoas queridas (...) Esse delírio é doloroso e estimulante (LISCANO, 2007, p. 184).¹⁸²

Sabía que él me escuchaba y comprendía, me hablaba secretamente, no en palabras sino en una delicada e infinita sinfonía, en un lenguaje que me conmovía hasta las lágrimas por la tristeza de no haberlo comprendido antes, en mi adolescencia.”

¹⁷⁹ “Por fin entendí que hay otro camino que no consiste en salvarse solo ni perderse acompañado sino en luchar contra los muros que asfixian las más ingenuas y puras aspiraciones de la adolescencia.”

¹⁸⁰ “Cuando tenía once años sabía que quería ser escritor o nada. Talvez por eso dediqué muchos años a hacer cualquier otra cosa menos escribir”

¹⁸¹ “Más aún, a veces pienso que si no hubiera ‘dado’ con las actuales condiciones nunca habría escrito nada.”

¹⁸² “Dicho con cautela: hay momentos en la cárcel en que uno asciende o accede o cae en un delirio que no tengo forma de identificar más que con la palabra místico. En la soledad, en la represión, ante la ausencia de objetos, de hechos que llenen los días, de relaciones humanas, uno vive o imagina un

O tema da árvore reaparece também num conto de Liscano, “Mi familia” (LISCANO, 1997b), do qual também existe uma versão como peça de teatro, “Mi familia”, publicada no livro *Teatro* (LISCANO, 2001b), e também em francês, *Ma famille* (2001c). O assunto: uma família que vende as crianças no mercado local há várias gerações. Num determinado momento, duas crianças da família fogem e sobem numa árvore. Uma delas decide ficar por lá. Anos mais tarde, uma daquelas crianças, já adulta, passa diante da árvore e vê o seu irmão; já casou, tem filhos e está ainda lá.¹⁸³

Mas a árvore é também uma consequência da leitura de Beckett, um tema literário. No presídio de Libertad os presos políticos tinham direito de escrever 50 linhas por semana, que a maioria utilizava para escrever cartas. Também tinham acesso a uma biblioteca, não de forma direta, mas livros circulavam no presídio, sob censura. Liscano declarou no *Diario del informante* que ele devia ler uns cem por ano; outros presos fizeram declarações semelhantes, como por exemplo Marcelo Estefanell, no livro *El hombre numerado* (2007). *El diario del informante* menciona, tanto no começo como no fim, Samuel Beckett: “Por exemplo, agora gostaria de consultar alguns livros de matemática, *El desierto de los tártaros*, *Molloy*, algum bom material de teologia, um bom dicionário, várias reproduções de *El Bosco* (...)” (LISCANO, 2000b, p. 42)¹⁸⁴; e já no final do diário, no dia 07 de junho de 1984, quando ainda faltavam oito anos para que se cumprisse a pena de vinte anos imputada, anota:

Hoje dou por finalizado este trabalho. (...) Muitos me influenciaram sem que eu soubesse; outros me influenciaram conscientemente. Dos primeiros não posso falar nada, mas dos segundos sei que, antes de “ser dada a partida”, tive a suspeita de que Beckett já tinha feito a mesma coisa, ou algo parecido (LISCANO, 2000b, p. 98).¹⁸⁵

Essas duas influências já declaradas no diário são de fato marcas presentes nos três romances analisados.

contacto con la naturaleza, con su propio cuerpo, con las personas queridas (...). Es un delirio doloroso y estimulante.”

¹⁸³ É provável que haja uma relação entre esta história e uma outra escrita no cárcere intitulada “Nos canjeaban” (“Nos trocavam”), que parte de um sonho (não de Liscano, mas de outro preso) em que os reclusos eram trocados por laranjas. (LISCANO, 1987, p. 69-73).

¹⁸⁴ “Por ejemplo, ahora quisiera consultar algunos libros de matemáticas, *El desierto de los tártaros*, *Molloy*, algún buen material de teología, un buen diccionario, varias reproducciones de *El Bosco*...”

¹⁸⁵ “Muchos me han influido sin yo saberlo; otros me influyeron a sabiendas. De los primeros no puedo decir nada, pero de los segundos sé que, antes de ‘largar’ tuve la sospecha de que Beckett ya había hecho lo mismo o algo parecido.”

El camino a Ítaca, que certamente bebe de diferentes fontes literárias, como a mencionada de Onetti, retoma também claramente o espírito e a psicologia do personagem beckettiano Vladimir, de *Esperando Godot* (1976), mas também do seu oposto Estragão. O Vladimir de Liscano é uma mistura dos dois, um vagabundo com memória (como o Vladimir de Beckett), que luta por viver sem memória (como vive Estragão).¹⁸⁶ Se o pano de fundo da peça de Beckett são os anos do pós-guerra, o de Liscano é a queda do Muro de Berlin. Depois do *boom*, de todos os *boom*: o da literatura latino-americana, o do consumo, o da tecnologia e o do triunfo do capitalismo, Vladimir continua esperando, num mundo que ainda parece absurdo e assustador, mas continua também se apagando numa praça de Barcelona.

La mansión del tirano, como Liscano anotou, tem também uma forte influência de Beckett no seu aspecto de linguagem entrecortada, truncada. Mas é a árvore como símbolo fundamental do romance que atrai a influência beckettiana dessa famosa árvore de *Esperando Godot*. Nesta peça, apesar de ser uma pequena árvore com os galhos totalmente secos, no primeiro ato, e com algumas folhinhas no segundo, na leitura que Liscano parece fazer ela é um miúdo preenchimento do deserto, uma referência no vazio. Em *La mansión del tirano*, a árvore parece se tornar um símbolo da possibilidade da salvação através de uma escrita que não mimetiza o entorno, mas que dá vida e gera uma voz. A árvore é também a literatura, não a possibilidade do suicídio, como em *Esperando Godot*. Esta forma de entender a relação de Liscano com Beckett ajuda a compreender o comentário que encerra *El diario del informante*: “(...) em todo caso, eu seria capaz de levar qualquer aspecto que já estivesse em Molloy muito além de onde Beckett o deixou.” (LISCANO, 2000b, p. 98).¹⁸⁷ É provável que Liscano faça referência ao uso do narrador-narrado de Beckett, que ele utiliza tanto em *En la ciudad de todos los vientos* como em *La mansión del tirano*, onde boa parte da ação está na linguagem.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Alfredo Goldstein aponta também uma relação entre o personagem de “El guardián” (LISCANO, 1997b, 2001) e outros dois personagens de “Los idiotas” (LISCANO, 2001b) com Vladimir e Estragão, de *Esperando Godot*. (GOLDSTEIN, 2003, p. 24).

¹⁸⁷ “(...) en cualquier caso, yo sería capaz de llevar cualquier aspecto que ya estuviera en Molloy mucho más allá de donde Beckett lo dejó.”

¹⁸⁸ É provável que a crítica que leu *La mansión del tirano* em oposição a *El camino a Ítaca* tenha partido desta constatação. No entanto, reconhecer que o trabalho de linguagem daquele romance parte da influência de Beckett não obriga a opô-lo radicalmente ao segundo, nem a afirmar que nele não se conta nada e não há nenhuma verossimilhança.

Em *Memorias de la guerra reciente* se encontra a mesma árvore de *La mansión del tirano*, ou seja, a da leitura de Beckett. Como aquele romance foi escrito depois, mas publicado antes de *La mansión del tirano*, essa árvore é sem dúvida uma chave para entender que a palavra *memórias* do título não é uma ironia, mas remete a esse ato de enunciação que supõe a publicação do livro, o qual não pode deixar de se referir ao responsável pelo enunciado. *Memorias de la guerra reciente* é um romance da espera e da perda de liberdade, em geral, mas da espera e da perda de liberdade de Liscano, em particular. Quando o soldado decide voltar para sua prisão, não se deve deixar de pensar que a literatura de Liscano é, paradoxalmente, uma salvação do tormento do cárcere pela escrita e uma busca da liberdade, mas, ao mesmo tempo, uma reduplicação de um aprisionamento que se colou na pele do escritor e que está impressa nos três romances como uma poética do enclausuramento.

CAPÍTULO III

3 Imaginar um testemunho, criar uma memória

Apartarse de lo que se es para poder nombrarse;
verse de fuera; inventar al que es capaz de verme,
de nombrarme, de juzgarme.¹⁸⁹

Neste capítulo, propõe-se uma leitura de um livro particular de Carlos Liscano, que tampouco foi comentado pela crítica uruguaia academicamente, embora talvez seja a obra mais lida do autor. O livro é especial porque se trata de um presumível testemunho da experiência do cárcere, mas que, desde a ambiguidade do título, *El furgón de los locos*, parece convidar a uma leitura não convencional. Como lidar com este texto dentro do campo teórico estabelecido por nós? Poder-se-ia pensar que não é legítimo propor um sentido ficcional ao relato de um prisioneiro que conta a experiência da tortura que efetivamente sofreu, do frio, da fome, da humilhação, da tristeza profunda e do isolamento dos longos anos da ditadura. Entretanto, tenta-se uma forma de leitura que fuja da domesticação da memória, tanto da recente como da impregnada no mito de fundação da nação imaginária uruguaia. Parte-se do pressuposto de que este livro autoriza uma crítica que reinvente o passado e imagine o futuro se se aceita refletir sobre a questão do bem e do mal na modernidade e, concretamente, na modernidade uruguaia.

3.1 Ruptura inesperada

El furgón de los locos (LISCANO, 2001a), texto passível de ser classificado como literatura de testemunho, nos sugere uma leitura que não o limite ao caso da ditadura militar uruguaia dos anos 1970 e 80. Ampliamos o contexto enunciativo possível para esse livro ao optarmos por uma análise que propõe um diálogo com a tradição literária nacionalista uruguaia, concretamente com *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos e, através deste, com *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín.

Liscano escreve *El furgón de los locos* mais de quinze anos após ser posto em liberdade. Nele conta uma parte da sua vida filtrada pela experiência do cárcere. O livro formula um ponto de vista em que a distância entre o sujeito que narra e o objeto da narração, suas apreciações éticas, a organização temporal e as reflexões gerais sobre a condição do preso mostram, por momentos, um afastamento dos acontecimentos, colocando alguns problemas em tom

¹⁸⁹ Do poema “La cabeza contra el muro” (LISCANO, 2002, p. 13).

reflexivo. Isto destoa de outros textos de testemunho que contam a experiência do cárcere e da tortura, como *Memorias del calabozo*¹⁹⁰, de Eleuterio Fernández Huidobro e Mauricio Rosencof, talvez o mais lido no caso uruguaio, que se situa numa enunciação claramente mais hegemônica e menos polifônica, no sentido bakhtiniano do termo, ou seja, menos crítica, por participarem menos vozes em diálogo na construção do narrado.¹⁹¹ Isto pode ser comparado ao que Alfredo Bosi comenta quando se refere a *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e aos *Cadernos do Cárcere*, de Gramsci: “Começo reparando um dado intrigante: a ausência quase completa de discussão ideológica sustentada ao longo das memórias. Nada há nestas que lembre, por exemplo, os cadernos de cárcere contemporâneos de Antonio Gramsci (...)” (BOSI, 1995, p. 310).

É possível pensar que em *El furgón de los locos* se produz uma relação com a experiência que é criativa; não há (ou não somente) uma representação de imagens prévias, mas há a elaboração de uma memória. É preciso pensar o processo de representação como o faz Gabriele Schwab: “(...) a mimesis não organiza o mundo em termos de percepção, e sim ‘em termos de imaginário’” (SCHWAB, 1999, p. 118), como também crê Luiz Costa Lima. O fato de se tratar de uma situação-limite, de extrema violência, não deve modificar esse mecanismo intrínseco à narrativa. A pergunta é inevitável: um relato ligado supostamente apenas à vida de um preso em condições de repressão e horror pode entrar no âmbito da ficção?

No livro de Liscano, o bem e o mal, por momentos, são indiscerníveis. O sujeito que assume a palavra abre caminho para uma reflexão sobre a condição humana que vai além do caso

¹⁹⁰ A primeira edição apareceu em dois volumes, o primeiro é de 1987 e o segundo de 1988.

¹⁹¹ Trata-se, contudo, de um testemunho fundamental; gravado em fitas cassetes, reúne parte da experiência vivida pelos chamados nove reféns da ditadura militar uruguaia, nove homens que ficaram presos em condições ainda mais inumanas e extremas que os outros presos, não no presídio de Libertad, mas em quartéis, no interior do país, sendo transferidos de tempos em tempos, sem que eles, nem seus familiares, soubessem nunca aonde iam e demorassem a saber onde estavam e se estavam vivos. Na introdução da edição do livro de 2007, os autores escreveram: “Nos deram, em 1987, a oportunidade, que nós mesmos procuramos para poder cumprir com a nossa obrigação, de poder sentarmos na frente de um gravador e lembrar... Decidimos não fazer “literatura” com a gravação. Retocar só o imprescindível para eliminar superficialidades e tornar inteligível a linguagem falada sob uma forma escrita.” (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2007, p. 11). É importante ressaltar que as palavras citadas aqui não estão na primeira edição, mas é uma visão retrospectiva, inserida nessa edição recente. Elas cumprem a função de advertir um público novo sob dois aspectos próprios do contrato estabelecido nos prólogos para legitimar um livro: escrevo porque me solicitam que o faça e escrevo porque reconheço que não posso calar. A modéstia e o compromisso fecham o círculo da legitimidade da obra. Maurício Rosencof é hoje um reconhecido escritor e dramaturgo uruguaio, com obras traduzidas em várias línguas. Vinculada ao caso ditadura e da prisão destaca *El batraz* (ROSENCOF, 1999).

específico do algoz e da vítima, do torturador e do torturado. Essa voz parece se perguntar como o princípio da razão e a ideia de progresso, defendidos pelos partidos políticos tradicionais de direita, pela ideologia de esquerda e pela militância política das pré-ditaduras, elaboram o mal. De onde surgem a força e a possibilidade de a sociedade uruguaia fazer o máximo mal a si mesma? De onde sai essa força com a qual o narrador-personagem de *El furgón de los locos* topa de forma irremediável dentro do cárcere da ditadura militar? E pode-se ainda ir mais longe: como é possível que o mal aja de forma natural no seio de uma sociedade convencida de estar fundada no ideal romântico da modernidade? Essa desconfiança na razão, latente na obra de Liscano, aparece expressa de forma explícita também em *El escritor y el otro* (LISCANO, 2007, p. 69): “O ser humano é a espécie que, por acaso, um dia deixou de apoiar-se no solo com seus quatro membros e ficou de pé. (...) Por isso, com frequência, se torna uma besta, por pura nostalgia.”¹⁹²

Com Liscano o ponto de vista muda em relação a um pensamento que coloca o problema do humano e da ditadura uruguaia dentro de esquemas de oposição do tipo bem/mal, tal como Carina Blixen o formula na seguinte pergunta: “Como contar uma experiência que está, segundo a cultura de quem a padece, fora dos limites do humano?”¹⁹³ (BLIXEN, 2006, p. 63).

El furgón de los locos produz uma reviravolta entre sujeito e objeto porque conta a ditadura, o cárcere e a tortura de um lugar novo. Um corpo sujo, maltratado e torturado pensa o sujeito e obriga a rever os relatos em que outros sujeitos domesticam o objeto ditadura. A voz que narra em *El furgón de los locos* diz:

O corpo está submetido à asfixia no tacho de água, aos golpes e à imundície própria. São sensações absolutamente novas para o corpo. (...) A imundície é outra porta para o autoconhecimento. (...) Há outro conhecimento do ser humano nessas condições (LISCANO, 2001a, p. 99-103).¹⁹⁴

O narrado deixa brechas para não domesticar o sentido da ditadura, e não designa lugares éticos fixos para os sujeitos protagonistas ou para a sociedade na qual se expressam e agem. O

¹⁹² “El ser humano es la especie que por casualidad un día dejó de apoyarse en el suelo con los cuatro miembros y quedó de pie. (...) Por eso con frecuencia se bestializa, por pura nostalgia.”

¹⁹³ “¿Cómo contar una experiencia que está, según la cultura de quienes la padecen, fuera de los límites de lo humano?”

¹⁹⁴ “El cuerpo está sometido a la asfixia en el tacho de agua, a los golpes y a la mugre propia. Son sensaciones absolutamente nuevas para el cuerpo. (...) La mugre es otra puerta al autoconocimiento. (...) Hay otro conocimiento del ser humano en esas condiciones.”

sentido deve ser negociado e renegociado. Na contramão do que Liscano sugere, o discurso que predominou e predomina no Uruguai é que as ditaduras militares do Cone Sul foram atos bárbaros perpetrados por pessoas menos instruídas e com um grau de civilização menor: os militares e todos aqueles que os apoiaram. A visão do mal absoluto, ancorada na mítica tradição democrática do bem absoluto (alcançado pela instrução total), suposta como natural para o país, não ajuda a pensar o passado recente de uma forma que prepare o caminho para uma nova etapa. Inclusive, essa polarização faz com que se encontrem no mesmo discurso aqueles que se opuseram à ditadura e os que a sustentaram. Para ambos, o Uruguai é um país fundado nos princípios democráticos e humanistas do século XIX e a ditadura foi só um passo em falso.

Liscano duvida: “O torturador é igual à gente, fala o mesmo idioma, pertence à mesma sociedade, tem os mesmos valores e preconceitos que a gente tem; de onde sai, onde se forma um indivíduo assim?” (LISCANO, 2001a, p. 103).¹⁹⁵ Sua literatura pode incomodar porque não parece se situar no mesmo ponto de vista de outros escritores (certamente não a minoria) de sua geração, que tiveram uma história semelhante. O lugar de enunciação de Liscano aparece como muito mais paradoxal e se imprime no relato. O livro provoca uma reflexão sobre a sociedade uruguaia, sua história ética e ideológica, e a obriga a se interrogar de uma forma nova sobre sua formação.

El furgón de los locos corrói o discurso homogêneo em torno do país civilizado e vítima dos acontecimentos, ou pelo menos o ameaça. No livro há momentos decisivos que apontam o problema colocado. Blixen escuta o próprio Liscano dizendo-o, mas parece não assimilar o golpe de forma cabal: “(...) o torturador é um espelho para se olhar: é um ser que fala e um uruguaio.” (BLIXEN, 2006, p. 78).¹⁹⁶ Na seguinte passagem de *El furgón de los locos*, Liscano acrescenta: “Os médicos militares não se formam nos quartéis, se formam na universidade. A gente poderia se perguntar como é possível que a mesma universidade que forma os médicos que morrem na tortura, forma os que ajudam a torturar.” (LISCANO, 2001a, p. 62-63).¹⁹⁷

¹⁹⁵ “El torturador es igual que uno, habla el mismo idioma, pertenece a la misma sociedad, tiene los mismos valores y prejuicios que uno, ¿de dónde sale, dónde se forma un individuo así?”

¹⁹⁶ “(...) el torturador es un espejo en el que mirarse: es un ser parlante y un uruguayo.”

¹⁹⁷ “Los médicos militares no se forman en los cuarteles, se forman en la Universidad. Uno podría preguntarse cómo la misma Universidad que forma a los médicos que mueren en la tortura, forma a los que ayudan a torturar.”

Ademais, Liscano coloca um problema de difícil compreensão para quem não foi protagonista direto da tortura. A dificuldade de narrar uma experiência quase indizível mostra o vazio que o narrador pressente entre o relato e o leitor, desnuda o fosso da incompreensão que separa o narrado e o lido. Nessa falha se instala (Liscano instala) a figura do torturador: é este, em última instância, o único que partilha dessa experiência com o torturado, talvez o único que possa entendê-lo definitivamente (embora não se solidarize com ele), e não o cidadão bem-comportado que não infringe a lei e dorme tranquilamente ao longo dos doze anos de ditadura. Essa aproximação/distanciamento com o torturador e com o possível leitor, respectivamente, que se dá pela possibilidade última de entender/não entender a dor e o sentido profundo da tortura, acaba corroendo também uma separação fácil e simples entre mal e bem, entre aquele que está ao lado do torturado (mas não do lado) e aquele que segue sua vida de forma bastante normal, sem sequer imaginar o espaço concreto da repressão ou, talvez, até negando-o.

O relato de uma subjetividade que não representa um tipo e não faz um discurso ideológico, mas que é testemunha do horror infligido por compatriotas (por semelhantes) a ele e a tantos outros, abre uma reflexão sobre a oposição bem/mal que se torna relevante e iniludível para o Uruguai; e se torna iniludível por ter surgido no lugar e no tempo em que surgiu: numa obra literária que se gesta no cárcere da ditadura, primeiro, e no exílio (voluntário), depois, sendo estes os dois espaços que mudaram a perspectiva e a história de todo o país nos últimos quarenta anos.

El furgón de los locos se destaca também por outras características: o anti-heroísmo do personagem principal, a ausência de autocompaixão e de autovitimização, por uma escrita que não procura ser representativa do sentir de um grupo e que quebra a homogeneidade discursiva em torno da ideia de uma pátria original e pura, isto é, do bem. Estas características revelam um caráter dialógico e polifônico no sentido que Mikhail Bakhtin dá a esses dois conceitos; ao mesmo tempo, essas características obrigam a repensar alguns dos clichês que ainda formam parte do discurso formador da idiossincrasia nacional uruguaia, forjados à sombra (ou à luz) dos textos de fundação como *Tabaré*, de 1888, e *La leyenda patria*, de 1879, responsáveis pela elaboração de um relato do qual, apesar de sua infertilidade, a intelectualidade uruguaia não consegue se desfazer por completo, ainda hoje em dia. Essa cegueira é, sem dúvida, fruto da domesticação explicativa à qual o objeto Uruguai é

submetido por esses sujeitos elaboradores de uma nação que não atende mais a critérios já ultrapassados.

Ler *El furgón de los locos* (e a obra de Liscano, em geral) vinculando-o apenas ao contexto da ditadura militar uruguaia ou latino-americana seria redutor. Como sugere Bakhtin no final dos anos 1970:

Não é muito desejável estudar a literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a literatura apenas na época em que foi criada, no que se poderia chamar sua contemporaneidade. Temos tendência em explicar um escritor e a sua obra a partir de sua contemporaneidade e de seu passado imediato (em geral nos limites da época tal como a entendemos). (...) Ora, uma obra deita raízes no passado remoto. (...) Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo é condenar-se a jamais penetrar as profundezas de *sentido* (BAKHTIN, 2000, p. 364, grifo do autor).

Além das características destacadas, é necessário apontar no livro em questão de Liscano uma estrutura espacial e temporal dispersa, assim como a declaração de uma responsabilidade compartilhada, impossível, por exemplo, no caso paradigmático do testemunho de Primo Levi em *É isto um homem?* Esses aspectos contribuem para forjar essa fronteira entre o ficcional e o testemunhal, como é possível perceber na seguinte passagem:

Não quero me fazer de inocente, como se não entendesse e nunca tivesse entendido nada de violência. Uma vez pertenci a esse mundo. Fui um a mais entre os milhares de jovens latino-americanos que acreditaram que a fome, a miséria, a exploração, as mortes evitáveis de recém-nascidos, só podiam ser erradicadas com outra violência. Já não penso assim, mas isso não me dá o direito de me desentender do passado, pelo menos não do meu, do qual sou o único responsável (LISCANO, 2001a, p. 105).¹⁹⁸

El furgón de los locos propõe uma visão do homem e da história moderna que obriga a considerar o livro sob a luz da ambivalência da modernidade. Isto significa dizer que todas as consequências que esta acarretou no pensamento humano nos últimos dois séculos atravessam o sujeito Liscano, não lhe conferindo apenas uma identidade (a de ex-guerrilheiro e ex-presos político), mas sim a de um escritor que entra na tradição e cria uma relação particular e

¹⁹⁸ “No quiero hacerme el inocente, el que no entiende ni nunca entendió de violencia. Una vez pertencí a ese mundo. Fui uno más entre los miles de jóvenes latinoamericanos que creyeron que el hambre, la miseria, la explotación, las muertes evitables de recién nacidos, sólo se podían erradicar con otra violencia. Ya no lo creo así, pero eso no me da derecho a desentenderme del pasado, por lo menos del mío, del que soy responsable único.”

fraturada, paratópica, com a verdade e com a ficção. Como aponta Brando, ainda que não desenvolva a ideia: “Não há outro livro na literatura uruguaia semelhante a *El furgón de los locos*. Liscano se introduz na brecha aberta pelo gênero de testemunho, mas vai muito além.” (BRANDO, 2001, p. 30).¹⁹⁹

3.2 Tradição perpétua

O romance *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos, evocado para dialogar com o *El furgón de los locos*, foi publicado pela primeira vez em 1988. Tal romance retoma simultaneamente dois contextos históricos e culturais do século XIX uruguaio. Aborda o episódio do genocídio dos índios charruas, perpetrado em 1831 pela geração fundadora do Uruguai republicano, a qual se autoprotomava a favor de um país civilizado e do bem. Para tal, essa geração sentiu a necessidade (econômica, política e ideológica) de limpar o terreno, de começar do zero. Por outro lado, o romance de Mattos evoca, pelo menos na leitura que fazemos, as duas últimas décadas do século XIX uruguaio, período em que acontece uma segunda fundação da nação, simbólica, através de discursos literários e outros atos patrióticos vinculados às artes ou não.

A estratégia de Mattos no romance *¡Bernabé, Bernabé!* consiste em inventar uma voz narrativa feminina que conta toda a história e os fatos relacionados ao genocídio dos charruas. No prólogo do romance, o autor estabelece um contrato literário e aproveita para se posicionar enunciativamente através da invenção de sua narradora. Josefina Péguy O’Dojherty, que consulta o Arquivo Narbondo para sua pesquisa, é uma senhora de classe alta, cujo pai e cujo marido estão vinculados às figuras do poder da época, 1885, ano em que começa a escrever as cartas (o romance – concluído em 1912), que envia ao semanário *El indiscreto* e ao autor de *Moby Dick*:

Evidentemente, o que mais há são cartas e, curiosamente, quase todas suas narrações se escondem neste gênero, cujas convenções são violadas sem escrúpulos, a começar pela sua extensão. Contudo, seus dois primeiros esforços narrativos não deixaram de ter um destinatário real: Herman Melville, o grande narrador norte-americano, totalmente esquecido naqueles anos, e Federico J. Silva, o diretor de um desconhecido jornal montevidense, de nome infeliz: *O Indiscreto* (MATTOS, 2004, p. 15).²⁰⁰

¹⁹⁹ “No hay otro libro en la literatura uruguaya similar a *El furgón de los locos*. Liscano se introduce en la cuña abierta por el género testimonial pero va mucho más allá.”

²⁰⁰ “Por supuesto, lo que más abunda son las cartas y, curiosamente, casi todas sus narraciones se esconden en este género, cuyas convenciones son violadas sin escrúpulos, comenzando por la de su

A disparidade dos destinatários exacerba o tom didático da obra, tornando evidente a intenção dupla do autor de apresentar um texto com uma clara base histórica e social entrelaçada a uma estratégia narrativa ficcional. A função didática do prólogo se estende ao romance e está implícita no objetivo das cartas: contar tudo o que a narradora sabe sobre os eventos de Salsipuedes, nome com que se conhece na memória nacional atual a batalha tramada de forma traiçoeira para exterminar os charruas, no Uruguai republicano recém fundado, embora tenham ocorrido várias batalhas, dentre as quais está a também famosa de Yacaré-Cururú.

Também é relevante destacar que, no prólogo, o autor estabelece um parentesco da narradora com Aimé Bonpland e um vínculo com, nada mais nada menos, Napoleão Bonaparte e Josefina:

Seu padrinho, o célebre Amado Bonpland, que se hospedava na casa do seu pai cada vez que descia a Montevideú para cobrar a pensão que Napoleão lhe concedera, não lhe legou só o nome, escolhido por ele em homenagem à sua querida imperatriz, mas também lhe transmitiu uma paixão profunda pelo mundo vegetal (MATTOS, 2004, p. 11).²⁰¹

Para entender o didatismo embutido no ato enunciativo realizado por Mattos em 1988 (ano da publicação), é necessário observar o seguinte fragmento do prólogo, onde o autor não economiza palavras para estabelecer de forma clara um discurso que, relatando uma fábula – a do genocídio dos índios a partir da “biografia” do militar Bernabé Rivera –, constrói o lugar de sua verdade fora desse relato, embora intimamente ligado a ele. Parece que Mattos nos adverte dizendo “leiam o romance assim”:

Mais do que como uma historiadora, [a narradora Josefina] procede como se fosse uma romancista, selecionando, entre os antecedentes e seu protagonista, aqueles episódios que considera indispensáveis para delinear o caráter que enfrentará as circunstâncias que conformam o núcleo central e sua narração. Ousaria acrescentar que, mais do que a peripécia realmente verificada, atrai-lhe o que ela esconde: o que perdura, não o acidente; o próximo, não o

extensión. Sin embargo, sus dos primeros conatos narrativos no dejaron de tener un destinatario real: Herman Melville, el gran narrador estadounidense sumido por entonces en el olvido, y Federico J. Silva, el director de un oscuro periódico montevidiano, de nombre infeliz: *El indiscreto*.”

²⁰¹ “Su padrino, el célebre Amado Bonpland, quien se alojaba en casa de su padre cada vez que bajaba a Montevideo para cobrar la pensión que le concediera Napoleón, no le legó solo el nombre, escogido por él en homenaje a su querida emperatriz, sino que le contagió, además, una entrañable pasión por el mundo vegetal.”

remoto, a sina própria ou comum, não a alheia. Não julga, compadece; não lapida, procura sua catarse pessoal (MATTOS, 2004, p. 19-20).²⁰²

Através desse apelo bastante evidente, que consiste em sugerir que se tome o partido dos subalternos – como fica claro ao escolher, como escriba de uma defesa dos charruas, uma narradora mulher, subordinada ao poder de uma sociedade patriarcal –, o prólogo sugere a possibilidade de trazer a história até o presente de sua publicação para aproximá-la da situação política, social e cultural de subalternidade na qual viviam vários setores sociais, três anos depois da restauração democrática, acontecida em 1985.²⁰³

Por meio da carta-romance dessa personagem subalterna e combativa, inconformada com o relato herdado da história oficial e com a re-elaboração feita no seu tempo – “(...) nunca foi mansa, jamais se calou (...). Suas lembranças pouco oportunas constituíam a principal arma que utilizava” (MATTOS, 2004, p. 13)²⁰⁴ –, o autor propõe no livro um mundo dual no qual o bem e o mal aparecem como forças antagônicas bem diferenciadas. Isto se torna claro na construção de personagens totalmente bons ou totalmente maus. Os primeiros, sob a ótica do autor, estão quase todos no prólogo e são: Bonpland, a mulher de Napoleão – Josefina –, Napoleão, Herman Melville e o diretor do semanário. Na história narrada no romance, também se pode computar como bom o sargento Gabiano, às ordens dos Rivera. O grande vilão da história de Mattos é o general Rivera, considerado o responsável pelo genocídio. Poder-se-ia ainda supor que há um personagem que fica entre o bem e o mal, mas, na nossa leitura, parece bastante evidente que Bernabé Rivera, sobrinho de Fructuoso Rivera, é visto com condescendência e compaixão, e sua participação nas emboscadas contra os índios charruas para perpetrar seu extermínio é bastante atenuada em favor de um discurso que quer preservá-lo como um herói do nascimento da nação uruguaia, por ter lutado em outras batalhas decisivas contra os países vizinhos. Aparentemente, ele é escolhido por ser um subalterno, um esquecido da história oficial. As quase trezentas e cinquenta páginas do livro dedicadas a ele, dentre as quais não poucas são laudatórias, não o desmentem.

²⁰² “Más que como una historiadora, procede como si fuera una novelista, seleccionando, entre los antecedentes y su protagonista, aquellos episodios que considera indispensables para delinear el carácter que afrontará las circunstancias que conforman el núcleo central y su narración. Osaría añadir que más que la peripecia realmente verificada, le atrae lo que ella esconde: lo que perdura, no el accidente; lo próximo, no lo remoto; el sino propio o compartido, no el ajeno. No juzga, compadece; no lapida, procura su catarsis personal.”

²⁰³ Poder-se-ia dizer que Josefina é uma personagem paratópica em relação a Tomás de Mattos.

²⁰⁴ “(...) nunca fue mansa, jamás se calló (...) Sus recuerdos inoportunos constituían la principal arma que utilizaba.”

Mas este romance, ao escolher como data de enunciação fictícia a década de 1880, evoca, de forma clara para o imaginário uruguaio, um outro processo de formação nacional que acontecia naqueles anos. Os livros *La leyenda patria* e *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín, respectivamente de 1879 e 1888, contribuíram para o projeto de refundação simbólica da nação sobre os escombros do esquecimento do genocídio. É o início do período histórico do século XIX que Hobsbawm (1997) chama “a invenção das tradições.”

Em 1879, no Uruguai, se organiza um concurso público de poesia que deveria oferecer o canto da lira do poeta (é esse o tom do poema, parnasiano e romântico) à nação. *La leyenda patria* não ganha esse concurso porque se excede no número de versos estipulado, mas ganha prestígio entre os intelectuais da época e das décadas seguintes. Segundo Achugar (2004, p. 183, grifo do autor): “(...) durante os atos da celebração da inauguração do *Monumento à Independência*, em 1879, o poeta lê causando uma comoção tão grande nos presentes que o ganhador do primeiro prêmio, diante da aclamação popular, entrega ao autor de *La Leyenda Patria* seu prêmio.”²⁰⁵

Nesse período da refundação da nação, o trabalho plástico de Juan Manuel Blanes, o pintor da pátria, segundo é conhecido no Uruguai, também foi fundamental. Achugar se refere de forma contundente ao que estava acontecendo nesses anos, fatos que marcariam várias gerações, pelo menos até os anos 1950. Achugar (2004, p. 183-184) conta que

O [quadro] *O Juramento dos Trinta e Três Orientais* [²⁰⁶] será doado ao Estado uruguaio em 1879, no mesmo ano em que é lido o poema [de Zorrilla], pelo pintor, depois de ter sido exibido ao público durante o mês de janeiro de 1878, no estudo de Blanes, em Montevideu, durante um período no qual, segundo consta, foi visitado por mais de 6200 pessoas (...). Com *O Juramento dos Trinta e Três Orientais*, Blanes vê desfilar não só os familiares dos ditos Trinta e Três Orientais, que deixavam buquês de flores ao pé do quadro, mas também uma multidão que reconhecia e se reconhecia em dita imagem como parte de uma “nação nascente”.²⁰⁷

²⁰⁵ “(...) durante los actos celebratorios de la inauguración del *Monumento a la Independencia* en 1879, el poeta lee despertando una conmoción tal entre los participantes que lleva a que el ganador del primer premio, ante la aclamación popular, entregue al autor de *La Leyenda Patria* su premio.”

²⁰⁶ Trata-se de uma referência ao movimento armado que, em 1825, com o apoio das Províncias Unidas do Rio da Prata, e liderado por Antonio Lavalleja, libertou o território oriental da Província Cisplatina, declarando a Independência do Uruguai. No entanto, a consolidação das fronteiras e da situação republicana nova demoraria alguns anos ainda para se estabilizar, até 1828, e teve como caução a intervenção inglesa, através da missão diplomática conhecida com o nome Lord Ponsomby.

²⁰⁷ “*El juramento de los Treinta y Tres Orientales* será donado al Estado uruguayo en 1879, el mismo año en que es leído el poema, por el pintor luego de haber sido exhibido al público durante enero de

Por sua vez, Tabaré é o nome do personagem principal de um longo poema que narra a história de um índio de olhos azuis, filho de uma espanhola, Magdalena, sequestrada pelo cacique charrua Caracé, após uma escaramuça entre índios e espanhóis. Uma vez adulto, Tabaré, vivendo entre índios, ainda que afastado da maioria do grupo (era solitário e não se reconhecia por completo no seu grupo), salva outra moça virgem cativa²⁰⁸, Blanca, das garras de um charrua puro, Yamandú:

O grito da virgem se apagou. / Sua cabeça, ocultada / nos braços, que oprimem os joelhos, / todas as linhas de seu corpo pálidas, // (...) que defender não pode, naquele bosque, / o tesouro que guarda. (...) // Que acontece ali? A menina só sente / dois rugidos que estalam, / dois corpos que ao seu lado desabam, / e um grito sufocado nas suas costas. // (...) O índio *Yamandú* jaz no solo. / Nos olhos e na alma / tem a noite; seu selvagem riso / está nos seus lábios para sempre congelado (ZORRILLA, 2003, p. 128-129).²⁰⁹

Assim, Tabaré se torna o herói mestiço e multicultural da nação uruguaia, mesmo que injustiçado por aqueles primeiros homens que povoaram o território no início da colonização, já que, apesar de devolver a moça virgem, é assassinado pelos espanhóis; ela morre de amor nos seus braços: “A espada do fidalgo / gotejava sangue que regava o solo; Blanca lançava clamorosos gritos... / *Tabaré* não se ouvia... (...). / triste como o último olhar / de uma virgem que morre sorrindo.” (ZORRILLA, 2003, p. 156-158).²¹⁰

Trata-se de um poema alegórico que, segundo o argumento de Doris Sommer (2004), utilizado por ela de um modo geral para o período e para esse tipo de escrita nacional fundadora das nações na América Latina, busca a conciliação de classes e grupos antagônicos

1879, en el estudio montevideano de Blanes durante un período en el que según constan fue visitado por más de 6200 personas (...). Con *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* Blanes ve desfilar no solo familiares de los dichos Treinta y Tres Orientales que dejaban ramos de flores al pie del cuadro sino una multitud que reconocía y se reconocía en dicha imagen como parte de una ‘nación naciente’.” Atualmente, o quadro está no Museu de Blanes, em Montevideu. É um óleo sobre tela de dimensões muito grandes, 5,64mx3,11m, maior ainda do que o famoso quadro de Eugène Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, de 1830, cujas dimensões são 3,25m x 2,60m.

²⁰⁸ No Museu de Blanes, em Montevideu, pode-se apreciar o quadro “La cautiva” de Juan Manuel Blanes, um óleo sobre tela (1,04mx0,80m), de 1881, que retrata uma mulher branca num primeiro plano, com os cabelos soltos, e um par de índios pequenos e obscuros no fundo do quadro. Ambientado nos pampas, o quadro está em total sintonia com o poema fundador *Tabaré*.

²⁰⁹ “El grito de la virgen se ha extinguido. / Su cabeza, ocultada / en los brazos, que oprimen las rodillas, / todas las líneas de su cuerpo pálidas, // (...) que defender no puede, en aquel bosque, / el tesoro que guarda. (...) // ¿Qué pasa allí? La niña solo siente / dos rugidos que estallan, / dos cuerpos que a su lado se desploman, / y un grito sofocado a sus espaldas. // (...) El indio *Yamandú* yace en el suelo. / En los ojos y el alma / tiene la noche; su salvaje risa / está en sus labios para siempre helada.”

²¹⁰ “La espada del hidalgo / goteaba sangre que regaba el suelo; / Blanca lanzaba clamorosos gritos... / *Tabaré* no se oía... (...) / triste como la última mirada / de una virgen que muere sonriendo.”

do século XIX, além de uma fundação poética da pátria. O próprio Zorrilla (2003, p. 163) dissera: “Eu acredito firmemente que as histórias dos poetas são, às vezes, mais história que a dos historiadores.”²¹¹ Zorrilla não era o único a acreditar nisso. Eduardo Acevedo Díaz, contemporâneo de Zorrilla, o grande escritor dos romances históricos de caráter épico, pensava que: “O romancista consegue, com maior facilidade do que o historiador, ressuscitar uma época, dar sedução a um relato.” (DÍAZ, 1997, p. 7).²¹² Na Argentina, em 1847, Bartolomé Mitre publicou um manifesto para promover a publicação de romances para a construção da nação. Em 1848, o venezuelano Andrés Bello também aponta a ligação necessária entre literatura e história no seu livro *Método histórico*. (SOMMER, 2004, p. 22-24).

O poema *Tabaré* coloca a narração fora do tempo histórico, sem nenhuma data que possa vinculá-lo ao genocídio de 1831, mas, uma vez apropriado pelas classes dirigentes, servirá para construir um discurso escolar condizente com a ideia de República moderna e será considerado um dos atos realizadores de uma segunda fundação da nação, que instruirá geração após geração de uruguaios, até a primeira metade do século XX, sob a convicção de que o país se ergueu na harmonia e no respeito aos valores republicanos e liberais mais nobres, do bem, integrando a todos por igual, sem racismos nem discriminações de classes:

Estranho ser! Que raça dá suas linhas / a esse organismo esbelto? / Há no seu crânio lugar para a ideia, / há espaço na sua testa para o gênio. // Essa linha é charrua; essa outra... humana. / Esse olhar é suave. / Não há, no fundo desses olhos claros, um ser oculto com os olhos negros? (ZORRILLA, 2003, p. 44).²¹³

Apesar do discurso conciliador, Zorrilla não deixa de justificar o massacre de forma oblíqua, reproduzindo e jogando para frente na história um argumento muito comum ainda no Uruguai contemporâneo, que se vê como uma sociedade branca, descendente de imigrantes europeus²¹⁴: “É o índio impossível, o estrangeiro, / o selvagem com lágrimas; / a última gota

²¹¹ “Yo creo firmemente que las historias de los poetas son, a las veces, más historia que la de los historiadores.”

²¹² O fragmento citado corresponde ao livro *La novela histórica*, de Eduardo Acevedo Díaz, publicado em 1896.

²¹³ “¡Extraño ser! ¿Qué raza da sus líneas / a ese organismo esbelto? / Hay en su cráneo hogar para la idea, / hay espacio en su frente para el genio. // Esa línea es charrúa; esa otra... humana. / Ese mirar es tierno... / ¿No hay, en el fondo de esos ojos claros, un ser oculto con los ojos negros?”

²¹⁴ O Uruguai atual conta com uma população negra que representa 4% do total.

de sangue frio, / que ainda não bebeu o sedento pampa.” (ZORRILLA, 2003, p. 140).²¹⁵ O índio foi exterminado, costuma-se ouvir, porque era impossível sua integração à civilização.²¹⁶ É fato, no entanto, que ele era uma ameaça por poder aliar-se a diferentes grupos de “brancos” (em particular a Artigas²¹⁷) que poderiam ameaçar os interesses daquela primeira república oriental, tal como foi constituída, como um acordo diplomático entre Inglaterra, Brasil e Argentina (na época, O Império do Brasil e As Províncias Unidas do Rio da Prata).²¹⁸ No poema *Tabaré*, Zorrilla oblitera o genocídio charrua. De fato, índios, mestiços e gaúchos estavam bastante integrados à vida da Banda Oriental (o lado oriental do Rio Uruguai que não pertencia ao Brasil); eles formaram parte dos exércitos de independência que lutaram na região desde o início do século XIX, contra franceses, ingleses, espanhóis, “argentinos” e “brasileiros”, ao lado de vários caudilhos e, em particular, de José Gervasio Artigas, o prócer máximo e atual herói da pátria, proscrito primeiro (morreu no exílio paraguaio em 1850, onde passou seus últimos trinta anos de vida) e resgatado depois, no final do século XIX, como incontestado pai da pátria, tornando-se uma referência ideológica tanto da direita, da extrema-direita, da esquerda e da extrema-esquerda, antes, durante e depois da ditadura militar, até hoje.

Acreditamos que, através de *¡Bernabé, Bernabé!*, Mattos se esforça por desconstruir a metonímia que *Tabaré* constrói. O paradoxo está no fato de que a desconstrução deixa intacto, ou reconstrói, simultaneamente, o valor dessa metonímia para a situação cultural e política de 1988. Situado no final do século XX e num contexto enunciativo que é o do período imediato à saída da ditadura militar, o autor tenta conferir aos uruguaios (e sobretudo aos seus semelhantes, ou seja, os intelectuais de esquerda e de direita, mas também aos jovens) a possibilidade de voltarem a sentir o orgulho pela nação que seus antepassados teriam sentido, debilitado pelas ações arbitrárias de uma ditadura cruel, longa e devastadora em todos os âmbitos, inclusive no da segurança.

²¹⁵ “Es el indio imposible, el extranjero, / el salvaje con lágrimas; / la última gota de sangre fría, / que aún no ha bebido la sediente pampa.”

²¹⁶ No romance *Nativa* (1890), do uruguaio Eduardo Acevedo Díaz, lê-se: “Um dia de ardente verão, a tribo indomável, tendo deixado seu acampamento às margens do Tacuarembó (...).” (DÍAZ, 1997, p. 69).

²¹⁷ “Tinham os Charruas um grande respeito por Artigas, somado a um sentimento de sincera admiração, nunca desmentido, como se na realidade tivesse chegado até eles a força de seu prestígio e a fama de sua bravura.” (DÍAZ, 1997, p. 74).

²¹⁸ Trata-se da famosa missão de Lord Ponsomby, com tudo o que isto implica na construção do discurso de nação no Uruguai, o que não cabe aqui desenvolver.

Uma relação entre o romance de Tomás de Mattos, o genocídio charrua e a ditadura militar uruguaia encontra-se em Hugo Achugar (2004, p. 148-149)²¹⁹ nos seguintes termos:

(...) é significativo que em muitos casos – como acontece com o romance *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos – haja uma relação explícita entre o genocídio dos charruas, os julgamentos de Nuremberg e a recente ditadura uruguaia. O fato que o genocídio dos charruas tenha sido comandado pelo coronel Bernabé Rivera sob as ordens do seu irmão²²⁰, o então presidente do Uruguai, o general Fructuoso Rivera, facilitou a relação entre as violações aos direitos humanos pelas Forças Armadas uruguaias, durante o período de 1973-1985.²²¹

Para nós, Mattos elabora um relato literário no qual evidencia a ânsia de substituir o conjunto de uma memória da nação imaginária. Com a polarização entre personagens bons e maus, e através das “advertências” didáticas feitas no prólogo, ele propõe um romance de fundo nacional no qual, além da catarse pessoal que Mattos explicita no prólogo, é possível ler um desejo de catarse coletiva.

Para além das boas intenções, o projeto de Mattos (vítima da “inevitável” domesticação exercida sobre ele pelo discurso oficial a propósito do objeto “nação uruguaia”) estava defasado de sua época em relação às novas gerações de uruguaio, as nascidas, mais ou menos, no mesmo momento em que o grupo MLN-T era fundado, e até o final dos anos 1960, e que cresceram e se tornaram adolescentes durante a ditadura militar. Em compensação, o *establishment* intelectual celebrou a obra, talvez porque se reconheceu nos valores herdados pela tradição que ela reproduzia e da qual sentia saudades, num cenário totalmente transfigurado pela experiência da ditadura militar:

A imprensa uruguaia saudou com entusiasmo a publicação de *¡Bernabé, Bernabé!* (...). Considerado pela imprensa especializada como ‘o melhor romance histórico do último meio século’, o texto de Tomás de Mattos

²¹⁹ O livro é uma seleção de artigos escritos entre 1995 e 2004, mas este artigo em particular, “Monumentos, conmemoración y exclusión. Fragmentos referidos al monumento a Los últimos charrúas”, é de 2004.

²²⁰ Ainda que apareça em muitos lugares como irmão menor de Fructuoso Rivera, Bernabé era seu sobrinho, filho natural de sua meia-irmã Maria Luisa Rivera e do brasileiro Alejandro Duval.

²²¹ “(...) es significativo que en muchos casos – como ocurre con la novela *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos – haya una relación explícita entre el genocidio de los charrúas, los juicios de Nuremberg y la reciente dictadura uruguaya. El hecho de que el genocidio de los charrúas haya sido comandado por el Coronel Bernabé Rivera bajo las órdenes de su hermano, el entonces Presidente de Uruguay el General Fructuoso Rivera, facilitó la conexión entre las violaciones de los Derechos Humanos de las Fuerzas Armadas uruguayas durante el período 1973-1985”.

também foi ganhador do ‘Bartolomé Hidalgo’, prêmio da crítica literária para o melhor romance do biênio 1987-1988 (PEREIRA, 1999, p. 150).²²²

Para falar desse corte entre as gerações da *pré-* e da pós-ditadura, Achugar (2004, p. 116) se expressa assim:

A ditadura complicou a autoimagem dos uruguaios nascidos à vida cidadã antes de 1973 e, ao mesmo tempo, estabeleceu uma diferença substancial em relação àqueles outros cidadãos uruguaios que cresceram durante ou depois da ditadura. A autoimagem destes últimos é radicalmente distinta: para eles a ditadura não é ou não foi um terremoto que comoveu os fundamentos do imaginário nacional que os formou: para eles a ditadura é um dado da realidade, ou mais ainda, um dado da história, da única história que eles viveram. (...) As regras do jogo mudaram. (...) a ditadura modificou o imaginário nacional vigente até 1973.²²³

A leitura que Maria Antonieta Pereira propõe de *¡Bernabé, Bernabé!* revela o efeito que o romance pode ter causado nesses leitores saudosistas:

Ao desenvolver uma biografia ficcionalizada de Bernabé Rivera e eleger para seu título o nome próprio do coronel, o romance indica como uma parcela significativa da população uruguaia mirou-se nesse sujeito civil, reconhecendo nele uma forma de construir o relato da identidade nacional. Personagem da História, Bernabé congrega em si os recursos narrativos de que Mattos necessita para ressemantizar essa mesma História e, dessa forma, alterar os pontos de vista sobre a formação do Estado nacional e sobre o próprio papel da literatura finissecular. (...) Bernabé Rivera significa também, na estrutura do romance, o grito de guerra e liberdade da jovem nação, a derrota de certo caudilhismo (...) o genocídio dos índios e os primeiros reveses da instalação da República nos países do continente (PEREIRA, 1999, p. 145).

Fica claro, que, sob novas roupagens e com características narrativas próprias, há um ponto no qual Mattos reedita essencialmente a tese de Zorrilla em *Tabaré*, completamente esquecida (ou adormecida), mas à qual remete de forma implícita. Esse ponto é o mencionado convencimento de que na sociedade, ordenadamente dividida em dois, havia o grupo

²²² O prêmio *Bartolomé Hidalgo* é conferido pela *Cámara Uruguaya del Libro*. O romance também ganhou os outros dois prêmios literários mais importantes do Uruguai: o da *Intendencia Municipal de Montevideo*, em 1988 e o do *Ministerio de Educación y Cultura*, no mesmo ano.

²²³ “La dictadura complicó la autoimagen de los uruguayos nacidos a la vida ciudadana antes de 1973 y al mismo tiempo estableció una diferencia sustancial para con aquellos otros ciudadanos uruguayos que crecieron durante o después de la dictadura. La autoimagen de estos últimos es radicalmente distinta: para ellos la dictadura no es o no fue un terremoto que conmoviera los fundamentos del imaginario nacional que los formó: para ellos la dictadura es un dato de la realidad, más aún, un dato de la historia, de la única historia que vivieron. (...) Las reglas del juego han cambiado. (...) la dictadura ha modificado el imaginario nacional vigente hasta 1973.”

responsável pelos atos bárbaros de genocídio em Salsipuedes e Yacaré-Cururú, e o outro grupo que abominou essa forma de construir a civilização, setor que a narradora Josefina representa de forma cabal, com a qual o leitor é convidado a se identificar.

É justo reconhecer, no entanto, que há um elemento novo em *¡Bernabé, Bernabé!* com relação à forma de Zorrilla e da tradição dita letrada e civilizada que construiu o imaginário nacional uruguaio. Mattos, através do relato do romance, não apaga as arestas da história tal como o fizeram os romances de fundação nacional na segunda metade do século XIX. Segundo Doris Sommer, esse tipo de romance marcou época em toda América para leitores de pelo menos a primeira metade do século XX (SOMMER, 2004, p. 18). Para a autora, a proposta desses relatos, que “aperfeiçoavam” modelos europeus através de finais utópicos, era a de atenuar os conflitos:

É possível que as belas mentiras do romance nacional sejam estratégias semelhantes para conter os conflitos regionais, econômicos, de raça ou de gênero que ameaçavam o desenvolvimento das novas nações latino-americanas. Afinal, esses romances faziam parte de um projeto burguês geral para promover a hegemonia na cultura que se formava. Idealmente, seria uma cultura aconchegante, quase abafada, que unia as esferas pública e privada de tal maneira que criava um lugar para todos, contanto que cada um soubesse qual era seu lugar (SOMMER, 2004, p. 46).

Essa característica não é imputável ao romance de Mattos. No seu caso, tal como propõe Pereira (1999, p. 147):

Ao narrar o que ouve, Josefina recorta o discurso masculino e positivista com a lâmina da dúvida, da suspeição e da perplexidade. Investigando cartas e fotos antigas, ela apresenta uma nova versão do nascimento das nações latino-americanas, dando-lhes como parceiras a violência, a ousadia e a traição.

Mas se a desconstrução de Mattos em relação a *Tabaré* é real, porque se opõe ao discurso apaziguador e domesticador deste, em compensação não é feita em relação com o presente histórico do Uruguai de 1985. Uma leitura que não o vincula à sua força enunciativa no presente pode passar ao largo dessa dimensão que destacamos. Quase contemporâneo de Liscano, Mattos, talvez sem perceber plenamente o ato que realizava, acaba por reconstruir a essência do objetivo da metonímia de Zorrilla, isto é, inocentar a maioria dos uruguaio do capítulo mais bárbaro da sua história: a ditadura militar que vigorou de 1973 a 1985. Não afirmamos que isso seja proposital no romance de Mattos, mas sim que é um efeito plausível.

O prólogo, texto-chave para desarmar a estratégia literária de Mattos, além do didatismo já mencionado, contém o outro elemento fundamental que permite ler de forma comparada *¡Bernabé, Bernabé!* e *El furgón de los locos*: a denúncia. A data e o local fictícios – “Tacuarembó, 12 de outubro de 1946” (MATTOS, 2004, p. 26) – são uma referência importante do prólogo. Tacuarembó é a cidade do interior do Uruguai cujo primeiro nome foi San Fructuoso (remetendo a Fructuoso Rivera, o genocida da história e do romance, que a toponímia do lugar torna santo)²²⁴, mas também é uma referência ao lugar onde aconteceu, em 1820, a Batalha de Tacuarembó, entre Portugal e As Províncias Unidas do Rio da Prata, na qual foi temporariamente vencida a ideia de nação independente uruguaia, junto com José Gervasio Artigas, que liderava as tropas orientais.²²⁵ O dia do mês e o ano também são muito significativos. Por um lado, no dia 12 de outubro se celebra o descobrimento da América (no qual se lembra, segundo o ponto de vista, tanto a chegada de Colombo ao continente como o extermínio dos índios e de sua cultura ao longo do período colonial); por outro lado, 12 de outubro é a data do julgamento de Nuremberg. Nessas coordenadas espaço-temporais assenta boa parte da alegoria do romance.

A conclusão tirada por Pereira sobre o significado dessa data do prólogo de *¡Bernabé, Bernabé!* está certa:

Por isso, o prólogo do romance, ao se referir à Nuremberg de 1946 e receber a data de 12 de outubro, o dia da raça, reforça a advertência básica que o alimenta no sentido de se evitar que a História se perpetue como uma sucessão de relatos de extermínio (PEREIRA, 1999, p. 148).

Mas é a análise comparada com a obra de Liscano que abre a possibilidade de deslocar o ponto de vista do ato enunciativo de Mattos e compreender que seu romance constrói uma cena enunciativa e um relato bem menos radical que aquele. O livro de Mattos é, visto em perspectiva, bem mais razoável dentro das expectativas de um discurso que se elabora conforme esquemas condizentes com o politicamente correto (e aceitável) em relação aos

²²⁴ Tacuarembó é a cidade onde Tomás de Mattos morou quase toda sua vida. Atualmente reside em Montevidéu e é o diretor da Biblioteca Nacional. Levando em consideração esse dado biográfico do autor, é possível também pensar numa ancoragem enunciativa que mistura bio/graficamente história pessoal e ficção. Mas Tacuarembó é também a cidade uruguaia onde ainda se homenageia Artigas uma vez por ano de uma forma especial, através das celebrações conhecidas com o nome *La patria gaucha*.

²²⁵ É um episódio fundamental da luta secular entre Portugal (que, na América, em 1822, se tornaria O Brasil Imperial) e As Províncias Unidas do Rio da Prata (que acabavam de conquistar sua independência da Coroa espanhola) para anexar a Banda Oriental.

acontecimentos históricos do passado e do presente de sua enunciação. A relação entre a cena de escrita e a escrita em si é muito menos paradoxal e, conseqüentemente, mais conservadora.

Já a literatura de Liscano pode ser um lugar onde encontrar ficções (relatos em aberto) que apontem para um novo horizonte, suscetível de se afastar do mito que divide a sociedade uruguaia em dois campos inconciliáveis: aquele que ainda olha para um país que, do nosso ponto de vista, pena por existir em função de um discurso imaginário que uma vez foi eficiente, e o que se volta para o país das gerações que, tendo crescido num entorno discursivo e institucional como o que se inicia no começo dos anos 1960, oscila entre um comportamento que revela uma vida à margem do discurso oficial, ou tenta (embora não sempre) construir uma memória nacional nova, condizente com a sua experiência.

El furgón de los locos, como linguagem que re-elabora a memória de Liscano de forma parcial e truncada, desnuda a relação entre sujeito e objeto ao desconfiar da possibilidade de contar as coisas “tal como aconteceram”, mas também ao se negar ao didatismo e à denúncia, características que aparecem, implicitamente, como formas rejeitadas por suporem a domesticação do discurso da memória nacional. Essa distância aberta entre o narrador e os fatos narrados – entre a pessoa e o escritor, mediados pelo inscrito –, num livro com claras características testemunhais, abre brechas para a ficcionalização da memória, mas não dentro de um contrato de leitura pré-estabelecido que guie o leitor, por exemplo, naquilo que seria uma estratégia retórica clássica como é um prólogo. Sem dúvida, o prólogo de Mattos é muito eficiente em relação aos seus propósitos, mas deixa a clara sensação de um *déjà vu*. Mais do que uma estratégia de intertextualidade radical, revela um ofício bem aprendido.

Em compensação, em *El furgón de los locos* o que chama a atenção é o caráter testemunhal num relato que inova ao mesclar inextricavelmente a linha demarcatória que separaria o antes e o depois, o textual do extratextual, o autoral do narrado e inscrito na obra. A inovação, inequivocamente, é alcançada pela forma de dizer a partir de um lugar de enunciação que não é totalmente prévio ao relato, mas sim construído por este. É também nesse trabalho de linguagem que, paratopicamente, Liscano apaga as fronteiras entre sujeito e objeto. Se acreditarmos naquilo que escreve Octavio Paz no texto “El lenguaje”, talvez achemos o homem Liscano em sua obra, com todas as fraturas acumuladas ao longo de uma vida, de uma escrita:

Se todo objeto é, de alguma forma, parte do sujeito cognoscente – limite fatal do saber, e, simultaneamente, única possibilidade de conhecer – o que dizer da linguagem? As fronteiras entre objeto e sujeito se mostram aqui particularmente indecisas. A palavra é o homem mesmo (PAZ, 1998, p. 30).²²⁶

El furgón de los locos propõe uma visão do Uruguai a qual coloca questões atuais, mas o que a literatura de Liscano revela é uma fratura imaginária anterior, paralela e posterior à ditadura. Num artigo de 1995, Achugar critica o caráter unitário de nação, defendido por uma elite intelectual aferrada ao mito do uno e indivisível, e se expressa assim:

Inércia intelectual daqueles que seguem pensando não só o tema teórico geral da nação, mas também do Uruguai, como se as transformações que descrevemos não tivessem acontecido ou não implicassem a necessidade de repensar muitos pressupostos. (...) Há tradições a recuperar e conservar e há tradições/inércias que é necessário modificar. Entre outras, talvez a primeira seja a de [re]pensar o cenário da nação como uno, único e homogêneo (ACHUGAR, 2004, p. 118).²²⁷

No entanto, o processo de desagregação desse mito começa, pelo menos, no início dos anos 1960, como afirma Ricardo Lessa (2005, 2007), e Liscano é testemunha disso, testemunha bastante isolada para sua geração e, talvez, para as atuais também. *El furgón de los locos* pode abrir caminhos para novas formas de discurso sobre a nação uruguaia.

O conceito de pós-aurático, que Idelber Avelar (2003) utiliza para falar da crise estético-literária (real ou vivida como tal) do pós-*boom* latino-americano, permite traçar uma última perspectiva comparativa entre *¡Bernabé, Bernabé!* e *El furgón de los locos*. A obra de Liscano como um todo cria sua identidade particular em oposição às duas épocas da literatura latino-americana do período da pós-independência que mais forjaram o caráter nacional e continental: a do discurso divulgado no romance de fundação (que ainda ecoa no Uruguai do presente, através da obra de Mattos) e a da literatura do *boom* aurático. Comparativamente, em *¡Bernabé, Bernabé!* não se assume o esgotamento, nem de uma forma de narrar, nem de um passado que a experiência da ditadura alienou. Na obra de Liscano, em compensação, há

²²⁶ “Si todo objeto es, de alguna manera, parte del sujeto cognoscente – límite fatal del saber al mismo tiempo que única posibilidad de conocer – ¿qué decir del lenguaje? Las fronteras entre objeto y sujeto se muestran aquí particularmente indecisas. La palabra es el hombre mismo.”

²²⁷ “Inercia intelectual de aquellos que siguen pensando no sólo el tema teórico general de la nación sino de Uruguay como si las transformaciones que hemos descrito no hubieran ocurrido o no implicaran la necesidad de replantearse muchos supuestos. (...) Hay tradiciones a recuperar y a conservar y hay tradiciones/inercias que hay que modificar. Entre otras y quizás la primera la de pensar el escenario de la nación como uno, único y homogéneo.”

algo realmente novo que autoriza a inclui-lo na lista que Avelar (2003, p. 32) elenca ao escrever que:

Estas são diferenças que emergem, no entanto, de um terreno comum. A irreduzibilidade da derrota é para Piglia, Santiago, Eltit, Noll e Mercado, o fundamento da escrita literária. Todos escrevem sob a conjunção de duas determinações fundamentais, o imperativo do luto e a decadência da arte de narrar.

A diferença entre *El furgón de los locos* e *¡Bernabé, Bernabé!* aparece de forma clara na descrição das variadas formas de ficção que Avelar propõe para descrever a situação atual da narrativa latino-americana; essas formas estão, basicamente, ligadas a duas maneiras de representação literária (isto é, do fazer literário) que se opõem e que remetem ao problema teórico central desta tese. Segundo Avelar (2003, p. 32),

Se houvéssimos elegido as formas dominantes da prosa literária atual, teríamos que referir-nos a comarcas mais visitadas (...) às várias mitificações demagógico-populistas, falocêntricas, de identidade nacional ou continental em chave mágica ou regionalista, os numerosos realismos e testimonialismos, a prosa neomística, limítrofe com a autoajuda. O representativo é, por definição, o dóxico. Em contraste, eu diria que os autores aqui tratados, junto com poucos outros, têm em comum essa intempestividade que os faz estranhos ao presente.

O inesperado Liscano, estrangeiro no seu tempo, elabora uma forma diferenciada de representação que conduz nossa pesquisa para a leitura de *El furgón de los locos* como um testemunho paratópico.

3.3 Testemunho paratópico

O diálogo que propomos entre *El furgón de los locos* e as obras mencionadas, de Zorrilla a Mattos, revela divergências claras entre elas. O discurso literário de Liscano escancara as fissuras e contradições do discurso moderno que se constrói sobre a crença no mito unitário de civilização e nação. Através de uma poética dialógica, que é fruto de um olhar profundamente crítico, Liscano revela e abre (para quem quiser ver) seu lugar de enunciação paratópico.

Em *El furgón de los locos* há um sujeito fraturado que não oferece um relato monofônico, mesmo tendo tudo a seu favor para isso, já que o contexto enunciativo no qual descansam a obra e a biografia do autor o permitiriam. Ao contrário, Liscano duvida, hesita, se questiona,

observa, avalia, contrapõe, pondera, une os extremos, se esquivava do posicionamento solar do sujeito que vê de fora (ou de dentro) e, por fim, escuta o corpo-objeto, tenta aprender com ele e se constitui em sujeito; não se entrega a um discurso domesticado e confortável onde poderia fundar um lugar para lamber suas feridas e desfrutar do consolo de terceiros ou de alguma homenagem. Escolhe, nos parece, o caminho mais difícil, mas não por uma vontade de heroísmo, e sim por uma cobrança ética que se impõe e que o impede de contar a mesma história de sempre, aquela que “faz bem” escutar, mas que não ajuda a sair do lugar. Poder-se-ia contra-argumentar, talvez, que seria mais doloroso permanecer nesse lugar do mesmo, uma vez que se descobre ser vazio, do que sair na intempérie para buscar uma nova identidade, através da construção de um relato que funda um sujeito novo, um diferente, alguém que não esperávamos, mas que se apresenta desafiador. Apesar disso, Liscano se põe em movimento.

El furgón de los locos não é um testemunho biográfico no qual o indivíduo olha para trás e conta (ou apenas conta) os eventos passados no presídio durante treze anos de humilhação, isolamento, dor e solidão. Liscano, em vez de escolher o caminho da representatividade imitativa produzida por um olhar supostamente objetivo sobre os eventos históricos, e recusando-se também a uma outra representatividade que o tornaria um símbolo (um mártir) do sofrimento de muitos uruguaios torturados, presos, mortos e desaparecidos pela polícia e pelos militares, escolhe uma outra via para o seu relato: a literária. Talvez faça isto por ser essa a possibilidade de criar novos horizontes para si mesmo, o que seria uma forma de desmistificar a literatura como expressão mais elevada em relação a outras formas do discurso. A escolha pela via literária não significa, necessariamente, uma atitude segregacionista ou a busca de um tom revestido de alguma aura com a qual, às vezes, se opõe literário a não-literário. A opção de Liscano diante do terror nos lembra o sentido que o conceito de representação tinha entre os gregos. Na *Poética*, Aristóteles (2004, p. 37) escreve: “(...) aquelas coisas que na realidade olhamos com horror, as contemplamos em suas imagens com deleite, como as representações de ferosíssimas bestas e corpos mortos.”²²⁸ É evidente que, neste caso, o conceito de representação ainda não estava simplificado no seu sentido de imitação, mas estava associado à *poiesis*. Diante de uma experiência traumática e horrível, Liscano reage criando um objeto novo no mundo, sua obra, que, não por tornar a sua experiência aceitável – sobretudo para ele mesmo –, deixa de ter valor estético. Ao contrário,

²²⁸ “(...) aquellas cosas que en la realidad miramos con horror, las contemplamos en sus imágenes con deleite, como las representaciones de ferosísimas bestias y cuerpos muertos.”

esse processo de transformação, de metamorfose, revela um outro processo criativo, um plausível dentre outros.

Quinze anos após a sua libertação e já bastante consolidado como escritor, Liscano escreve, numa semana²²⁹, uma bio/grafia, uma escrita fundando a vida, como uma grafia da identidade, instaurando um funcionamento paradoxal de referencialidade. Como diz Maingueneau (2001, p. 183), a obra literária não descreve um meio, ela instaura o espaço de sua própria enunciação no enunciado. A barra de bio/grafia expressa essa fratura paradoxal que torna constitutivos os dois elementos do par, sugerindo um percurso que se realize da bio (vida) rumo à grafia (escrita) e vice-versa.

O ex-preso político, autor literário consolidado, “decide” contar(-se) a experiência vivida: “Mas outro dia, um ano depois, de repente, a voz vai se abrir caminho, e vai se impor, quererá dizer, contar, com ou sem hierarquia, com ou sem qualidade literária. E a voz se fará irrefreável, me dirá o que escrever, resgatará fatos, sensações, sentimentos que não lembrava.” (LISCANO, 2001a, p. 183).²³⁰ No final do século XX, quando a obra foi escrita, o gênero testemunho estava mais do que consolidado dentro do campo literário e, em particular, no cenário latino-americano.

Na literatura de testemunho, segundo Marco (2004, p. 46),

Uma acepção orienta o exame de textos que, construídos a partir de múltiplas combinações de discursos literários, documentais ou jornalísticos, registram e interpretam a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX; é ela, em parte, tributária da pauta sobre testemunho formulada pelos intelectuais reunidos no Júri do Prêmio Casa das Américas de 1969. Outra, quase absolutamente hegemônica, emerge na década de 1980, a partir do testemunho de Rigoberta Menchú, e volta-se exclusivamente para a literatura hispano-americana. Esta apresenta uma sólida sistematização, tem sido desenvolvida no espaço universitário norte-americano ou em áreas a ele vinculadas e faz fronteira com os estudos culturais.

Seguindo um texto de Bella Jozef intitulado “(Auto)biografia: os territórios da memória e da história”, se é possível dizer que há pontos de contato entre a escrita de testemunho de

²²⁹ Dito por Liscano numa conversa que mantivemos em janeiro de 2006.

²³⁰ “Pero otro día, un año después, de golpe, la voz se abrirá camino, se me impondrá, querrá decir, contar, con o sin jerarquía, con o sin calidad literaria. Y la voz se hará indetenible, me dirá qué escribir, rescatará hechos, sensaciones, sentimientos que no recordaba.”

Menchú (tomada como um caso paradigmático e como o início de uma tradição) e de Liscano – “O testemunho (...) Nasceu, muitas vezes, da necessidade de apresentar o lado escondido da história, a dos dominados em oposição aos dominadores. (...) Rigoberta Menchú (...) lembra para continuar vivendo e tomar consciência de si.” (JOZEF, 1998, p. 298) –, é necessário observar que também há várias características que diferenciam as duas escritas, como o fato de Rigoberta Menchú sentir-se “testemunha de exceção e *representante* do mundo maia” (*Ibidem*, p. 298, grifo nosso), ou porque “Rigoberta Menchú nunca adota o tom neutro: sua adesão é fervorosa e apaixonada. Sua cruzada reivindicatória insiste numa tomada de consciência da precária situação em que se acham as populações indígenas.” (*Ibidem*, 1998, p. 299).

Segundo Jozef, no testemunho de Menchú, de alguma forma, dá-se continuidade a uma tradição da autobiografia que vinha desde o seu nascimento “por volta de 1800, na Inglaterra” (JOZEF, 1998, p. 295) e que “nenhum escritor do século XIX, na América, pode exemplificá-lo melhor do que Domingo Faustino Sarmiento” (*Ibidem*, p. 302), porque “Em *Recuerdos de Provincia* [editado pela primeira vez em 1850, em Santiago do Chile] ele faz um relato apologético e público da própria vida, como justificativa e um discurso de defesa. (...) o autor descreve e celebra suas ações nobres que julga incompreendidas (...)” (*Ibidem*, p. 302-303). A continuidade de Menchú em relação à tradição está no fato de seu testemunho também ser reivindicativo dela própria e do grupo que representa. Sem querermos julgar se isso é justo ou não (e, no caso de Menchú, certamente era justo), comparativamente, chama a atenção no livro *El furgón de los locos* a distância tomada em relação a esse aspecto da tradição, embora se assemelhe a ela na medida em que, como diz Jozef (*Ibidem*, p. 303, grifo do autor) referindo-se a Sarmiento e a Menchú: “A autobiografia marca o momento crucial em que o eu textual se encontra com o eu narrador. (...) Mais do que um relato de experiências vividas é uma contínua (...) ‘busca do eu’.”

Escrever *El furgón de los locos*, no final do século XX, significava intervir pelo menos em três planos: se posicionar no contexto do gênero já existente, se situar no contexto ideológico vinculado ao passado recente e agir no contexto da própria memória do escritor, modificada por vinte e cinco anos de distância de alguns fatos contados. O caráter ambíguo do estatuto do gênero de *El furgón de los locos* é sem dúvida o resultado de um posicionamento alternativo e de resistência, cavado entre as fissuras deixadas por esses contextos.

A maneira como a memória é elaborada neste livro de Liscano, e a leitura que propomos, vai ao encontro do que sugere Idelber Avelar em torno do gênero testemunho:

(...) a recopilação de dados não é ainda a memória da ditadura. A *memória* da ditadura, no sentido forte da palavra, requer outra linguagem. (...) Não se trata, claro, de condenar o gênero do testemunho enquanto tal. (...) Mas é imperativo questionar a retórica triunfante com a qual se rodeou este fenômeno, em grande parte acredito, como compreensão imaginária pela sucessão de derrotas sofridas pela esquerda em décadas recentes. (...) A verdade da derrota, que é a verdade da experiência latino-americana das últimas décadas – para não dizer dos últimos séculos – exige uma narrativa que não se limite a convidar solidariedade (AVELAR, 2003, p. 80-83, grifo do autor).

El furgón de los locos é um testemunho literário que não é literatura de testemunho porque se mantém fiel a seu próprio rito genético de escrita, aquele que o fundou na escrita do livro primeiro, *La mansión del tirano*. Neste caso, a fidelidade consiste em gerir a ambiguidade que caracteriza a obra de Liscano no espaço de tempo que vai do seu primeiro livro ao último. Essa ambiguidade diz respeito ao lugar que o homem Liscano ocupa e aquele que se esforça por ocupar (e que deverá ser criado) ao decidir (ele insiste muito em que isso foi uma decisão²³¹) se tornar escritor. Assim, apesar de ter consciência da sua formação – “Eu me formei no cárcere, lendo os livros do cárcere, falando sobre livros com outros presos. Isso sou” (LISCANO, 2007, p. 177)²³² –, as últimas palavras do seu primeiro romance já expressavam o desejo de que sua obra, aquela que nascera do fundo dos calabouços, fosse lida “(...) como romance (...) à margem de seu passado e de suas histórias carcerárias.” (LISCANO, 1992, p. 185).²³³

Grande parte da novidade da obra de Liscano está no fato de ela enunciar determinados pontos de vista a partir de um lugar de onde se esperaria um outro discurso; ou seja, parte da importância da obra está no seu caráter intempestivo, como diria Avelar. Cremos ver na “advertência” feita pelo autor em *La mansión del tirano* uma necessidade de procurar entender *El furgón de los locos* em diálogo com outros textos literários. Para realizar isso, é necessário afastá-lo também do que propõe Alberto Moreiras no texto “A aura do

²³¹ “É 1980. (...) Decido me conceder o que sempre quis, escrever. Começarei por um romance. Quando sair dos calabouços, começarei a escrever meu romance. (...) O que acabo de decidir é uma libertação. (...) Eu sempre quis ser escritor e nunca outra coisa (...)” (LISCANO, 2007, p. 96-97).

²³² “Yo me formé en la cárcel, leyendo los libros de la cárcel, hablando sobre libros con otros presos. Eso soy.”

²³³ “(...) como novela (...) al margen de su pasado y sus anécdotas carcelarias.”

testemunho” (capítulo do livro *A exaustão da diferença*), ao comentar as características do gênero testemunho latino-americano.

Para Moreiras “(...) a atração do testemunho não é primeiramente sua dimensão literária – embora seja verdade que os testemunhos mais bem-sucedidos sejam aqueles que têm mais direitos a uma superioridade literária.” (MOREIRAS, 2001, p. 254). Ademais, diferentemente do que define este autor para o gênero testemunho, o livro de Liscano, que conta de um lugar constituído pelo cárcere e pela situação do autor quinze anos depois de ter sido libertado, não parece querer ser uma voz representativa. Segundo Moreiras (2001, p. 256): “A voz que fala no testemunho (...) é metonimicamente representativa do grupo pelo qual fala”. *El furgón de los locos* chama a atenção, precisamente, porque há nele a voz de um sujeito que não só estabelece uma distância surpreendente entre si próprio e o que conta, mas que pelo mesmo gesto desloca o ponto de vista da literatura de testemunho ao utilizar um tom percebido como literário-ficcional, dado pelo afastamento que opera entre o eu do relato e a voz do escritor/autor. A forma como essa voz subjetiva observa o objeto de sua narração, situado no que poderíamos chamar um entre-lugar ou um paratopos, nos obriga a perguntar sobre a condição desse texto na história do pensamento moderno, para além de restringi-lo a um gênero e a uma época. Mas *El furgón de los locos* também difere de uma outra característica apontada por Moreiras (2001, p. 257) para definir o gênero testemunho: “Em outras palavras, a solidariedade, que continua sendo o apelo essencial do texto testemunhal e o que o distingue radicalmente do texto literário, está em risco perpétuo de tornar-se uma tropologia retórica.” De fato, o livro de Liscano pode não ser lido como testemunho porque não faz apelo à solidariedade, nem à comiserção.

A leitura que propomos de *El furgón de los locos*, contextualizada em um marco teórico-crítico como o proposto ao longo desta tese, também acaba por diferir do embasamento epistemológico no qual assenta a problematização teórica de testemunho de Moreiras, quem, tomando como base o livro *Rigoberta Menchú and the story of all poor guatemalans* (1999), de David Stoll, parte de pressupostos inaceitáveis, segundo nosso ponto de vista, para definir o literário e o testemunhal. Para Moreiras,

Se o testemunho de Rigoberta Menchú foi mostrado como ficção, ou foi apontado em grande parte como sendo tal, então os críticos que haviam apostado tudo no abandono do alto cânone literário em favor de um novo parâmetro da experiência subalterna estariam levando a pior: eles teriam que

aceitar que o relato de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos-Debray era simplesmente literatura, e portanto deveria ser avaliado como texto literário, ou eles teriam que retroceder e acusar Menchú de ser uma mentirosa e Burgos-Debray de ser uma tola crédula, além de acusarem a si próprios de serem igualmente tolos (MOREIRAS, 2001, p. 249).

Quando posicionados numa perspectiva discursivo-literária que tem como base de análise os conceitos de heterotopia, exotopia, paratopia, bio/grafia, embreagem paratópica, discurso constituinte e a noção de representação, tal como foi problematizada no Capítulo I, os termos utilizados por Moreiras para opor literatura e testemunho se revelam mais do que insuficientes: “simplesmente literatura”, “acusar Menchú de ser uma mentirosa” e “[acusar] Burgos-Debray de ser uma crédula tola”. Estas adjetivações, embora sejam utilizadas como parte de uma argumentação com a qual ele não se identifica, são tratadas como válidas e explicitam uma compreensão do fato literário que desconsidera toda uma tradição teórica, crítica e filosófica. Moreiras trabalha com oposições mais do que simplistas, que contrastam de forma superficial falso e verdadeiro, literatura e história, ficção e fato, como fica evidenciado na seguinte passagem:

Mesmo supondo-se que Stoll não tenha, no final das contas, acertado em tudo, ao menos ele estava certo quanto a alguns fatos, e isso já significava que o testemunho não era verdadeiro. Ao se chegar a essa conclusão, o que passou a determinar se o texto de Menchú/Debray continuaria a ser lido foi seu mérito literário, e não mais sua alegação de verdade (MOREIRAS, 2001, p. 250).

Moreiras tem dois objetivos fundamentais no texto “A aura do testemunho”. Por um lado, discutir a função que o discurso crítico latino-americano desenvolve em torno do gênero em questão; por outro lado, tentar desconstruir dito discurso crítico, que se arroga a aura do testemunho (e do sofrimento aí relatado) para si, num gesto de solidariedade fácil; segundo Moreiras: “(...) nada mais do que falsa consciência epígona de uma bela alma hegeliana.” (MOREIRAS, 2001, p. 257). O autor conclui que: “Há assim uma ruptura radical entre o sujeito do testemunho e o sujeito enunciador da crítica do testemunho que não pode se comparar com a distância meramente posicional entre o autor literário e seu crítico parafrástico ou exegético.” (*Ibidem*, p. 256). Como se vê, Moreiras não nega a aura do testemunho (que se torna um substituto do aurático perdido da literatura do *boom* latino-americano), embora aponte a necessidade da mudança mencionada na citação acima.

Se *El furgón de los locos* é lido dentro do contexto teórico-crítico apresentado por Moreiras, pode-se concluir que Liscano se coloca numa fronteira e, de forma inesperada, consegue

ocupar ao mesmo tempo os dois lugares que Moreiras distingue. Dessa maneira, é possível dizer que aquele realiza, às avessas, o livro que este “busca”. A radicalidade de *El furgón de los locos* está no fato de ser um relato de um protagonista que escreve também como um crítico agudo e autocrítico, realizando dois atos ao mesmo tempo, um textual e um outro discursivo, que não podem ser simplificados sob o rótulo de testemunhal e literário, como pensaria Moreiras (a partir dos pressupostos epistemológicos positivistas que o guiam), mas que devem ser apreendidos no intrincado movimento do mesmo e do outro e de uma forma de representação diferenciada, ficcional. *El furgón de los locos* atinge seu máximo poder de significação ao ser lido como um testemunho paratópico.

O livro de Liscano, ao longo de muitas páginas, é, de fato, um testemunho: “Por causa dos golpes no estômago, no momento de ser enfiado no tacho, o preso já não tem ar nos pulmões. Está encapuçado, algemado nas costas. Engole água. Essa é a sensação, a de morrer afogado.” (LISCANO, 2001a, p. 68);²³⁴ ou ainda: “O preso tem outros problemas mais importantes, ou só um: a tortura. E a tortura significa tratar de não falar; de esquecer de tudo o que se sabe” (*Ibidem*, p. 97)²³⁵. Além disso, o narrador conta que perde a sua mãe de câncer estando preso e que seu pai se suicida um ano depois. Conta também das complexidades do funcionamento da violência: “Um bom responsável cuida do seu preso. [²³⁶] Não permite que outro o torture, ou que o soldado de plantão bata nele por iniciativa própria, sem nenhum motivo.”²³⁷ (*Ibidem*, p. 84); conta o sonho constante da liberdade: “No fundo há uma luz como um crepúsculo, ou um amanhecer. Nunca consigo me dar conta se escurece ou amanhece. Eu corro, corro (...). A liberdade, durante anos, e para sempre, é correr por uma imensa planície branca no

²³⁴ “A causa de los golpes en el estómago, en el momento de ser metido en el tacho el preso ya no tiene aire en los pulmones. Está encapuchado, esposado en la espalda. Traga agua, siente que se ahoga. Esa es la sensación, la de morir ahogado.”

²³⁵ “El preso tiene otros problemas más importantes, o uno sólo: la tortura. Y la tortura significa tratar de no hablar; de olvidarse de todo lo que sabe.”

²³⁶ No filme *O leitor* (*The reader*, de Stephen Daldry; USA/Alemanha, 2008), chama a atenção uma resposta da personagem principal que coincide com o que Liscano escreve em *El furgón de los locos*. A personagem do filme, ex-funcionária de Auschwitz, quando interrogada sobre o motivo pelo qual selecionava os presos, mesmo sabendo que os escolhidos morreriam, responde que devia se deixar espaço para novos detidos, que chegavam constantemente; como o juiz a acua perguntando se não lhe importava saber que a decisão que ela tomava condenava essas pessoas à morte, ela responde que a decisão devia ser tomada por ela, já que, naquela situação, era a *responsável* por eles.

²³⁷ “Un buen responsable cuida a su preso. No permite que otros lo torturen, o que el soldado de guardia le pegue por propia iniciativa, sin ningún motivo.”

crepúsculo.”²³⁸ (*Ibidem*, p. 171). Conta, até, um ato de solidariedade: “O soldado me leva ao banheiro. Entramos. É uma situação incômoda para mim e também para ele. (...) Encosta a arma na parede, se inclina diante de mim, abre a minha calça, tira o pênis. Urino com prazer e vergonha, por mim, pelo soldado.”²³⁹ (*Ibidem*, p. 151). Mas, apesar de ser um testemunho, o livro é a incidência de outras vozes que entram no relato, que quebram essa dimensão testemunhal, que do ponto de vista histórico seria “suficiente”. A dimensão não testemunhal é possível graças à fratura do sujeito Liscano que consegue se distanciar do relato e vê o ser humano em ação numa situação-limite como a da tortura.

Uma voz parece nos advertir de uma duplicidade e de uma ambiguidade que não autorizam a formular uma apreciação do narrado com uma régua que separe de forma excludente o humano e o inumano; mesmo nas condições da tortura, há regras sociais que vigoram também para o torturador: a coragem e, ironicamente, o respeito pela sua “profissão”:

Chega um ponto em que fica claro, mas é intransmissível, que não é a entrega o que o torturador busca, a declaração, a aceitação da culpa, mas sim o jogo que conduz a ela, a confrontação dos corpos. O torturador quer a resistência. Tanto é verdade que despreza o preso que não resiste. Para o torturador a boca fechada do preso é o símbolo do corpo que não pode se apropriar, apesar do esforço realizado. Quando passa o tempo o torturador não odeia quem não se entregou. Não se entregou, mas lutou. Fica com essa lembrança e até o respeita. Talvez também o admire (LISCANO, 2007, p. 67).²⁴⁰

A nossa pergunta inicial, a que deu origem à leitura desse livro, é pensar como o olhar exotópico, heterotópico e paratópico pode ser vinculado ao problema do bem e do mal. Gostaríamos que essa comparação contribuísse para aprofundar a compreensão de uma ética e de uma visão de mundo que parecem novas para o pensamento uruguaio. *El furgón de los locos* é um convite para abrir o plano e usar uma lente que focalize um processo cultural, social e humano bem mais amplo do que aquele do período específico da ditadura. O livro

²³⁸ “Al fondo hay una luz como de crepúsculo, o de amanecer. Nunca logro darme cuenta si oscurece o sale el sol. Yo corro, corro. (...) La libertad, durante años, y para siempre, es correr por una inmensa llanura blanca en el crepúsculo.”

²³⁹ “El soldado me lleva a un baño. Entramos. Es una situación incomoda para mí, también para él. (...) Deja el arma contra la pared, se inclina ante mí, me abre la bragueta, me saca el pene. Orino con placer y vergüenza, por mí, por el soldado.”

²⁴⁰ “Llega un momento en que es notorio, pero intransmisible, que no es la entrega lo que el torturador busca, la declaración, la aceptación de la culpa, sino el juego que conduce a ella, la confrontación de los cuerpos. El torturador quiere la resistencia. Tanto es así que desprecia al prisionero que no resiste. Para el torturador la boca cerrada del prisionero es el símbolo del cuerpo que no pudo conseguir pese a sus afanes. Cuando pasa el tiempo el torturador no odia a quien no se le entregó. No se le entregó, pero dio la lucha. Le queda ese recuerdo, y hasta lo respeta. Quizá también lo admira.”

coloca o autor e o narrador em lugares de enunciação que desconstroem a leitura do passado recente: tanto a que tenta retocar o mito do país do bem, como aquela que divide a sociedade em bons e maus cidadãos ou que identifica o terror com a irracionalidade e a paz com a razão. O livro ameaça esse suposto equilíbrio tranquilizador:

Quando têm algum momento livre, os oficiais se dedicam a fundamentar e defender sua atividade. Eles não são profissionais da tortura, são pessoas como qualquer outra, pais, filhos, irmãos. Não desconhecem que há miséria, injustiças. Algum dia eles resolverão isso, argumentam (LISCANO, 2001a, p. 110).²⁴¹

Também a estrutura temporal da narrativa do livro o torna heterogêneo. Há nele duas características claras: idas e vindas do futuro ao passado e vice-versa, e um forte caráter elíptico. Há cortes temporais que constroem vazios, os quais, em vez de afetar a força do testemunho, produzem um efeito literário e ficcional, requerendo do leitor um envolvimento maior com a coconstrução do sentido, cortes que na recepção funcionam como um reforço da intensidade da história. A “desordem” temporal da narrativa pode ser o efeito representativo de uma forma de expressão de um sujeito cindido que observa sua própria história desde a infância até o presente da narração, filtrada pela experiência do cárcere e do exílio, a partir de um ponto de vista que poderíamos qualificar de “explodido”. Isto, no entanto, torna homogêneo o olhar do Liscano menino, jovem e adulto. A elipse é o que dá unidade à narrativa.

Uma pergunta legítima poderia ser: mesmo em condições limites e de abuso (como são a prisão política e a tortura), como é possível que um homem, através de um texto bio/gráfico, reflita sobre a condição do mal, nos ofereça uma filosofia “pessoal” do par sujeito/objeto e nos convide a duvidar das bases sobre as quais estamos contando a nossa própria história recente para construir a história do futuro?

Liscano desceu ao inferno da ditadura uruguaia, viu, entendeu e soube que era protagonista de uma história da humanidade que ia além desse conflito específico num fim de mundo. Sentiu-se especial de alguma forma, apesar de estar numa situação impossível de invejar, e se

²⁴¹ “Cuando tienen algún rato libre, los oficiales se dedican a fundamentar y defender su actividad. Ellos no son profesionales de la tortura, son individuos como cualquiera, padres, hijos, hermanos. No desconocen que hay miseria, injusticias. Ya lo arreglarán ellos en su momento.”

considerou numa situação em que o homem vê, sente e vive uma experiência fundamental (a do mal) em face à qual reagiu tentando se tornar outro em outro lugar.

Se o deslocamento proposto não significa, como dissemos, que não haja denúncia de fatos históricos de forma muito concreta, pode significar também a consciência do autor de que certas experiências são, em última instância, intransferíveis. Em *El escritor y el otro*, Liscano afirma (2007, p. 66):

Tem se escrito sobre a repressão no Uruguai durante a última ditadura. (...) Pareceria que não há nada indizível sobre o que aconteceu. (...) Porém, o que se diz é o que está na superfície. Toda a violência, o medo, o terror, as vexações, nunca serão ditas.²⁴²

Esse limite do indizível tampouco encerra *El furgón de los locos* numa escrita de testemunho convencional; ao contrário, pode ser outra porta de entrada para uma leitura que o vincule à tradição literária da modernidade, na qual o inefável é um traço constitutivo maior.

Por outro lado, o indizível, tal como colocado por Liscano na citação anterior, remete indiretamente à discussão levantada em torno do Holocausto, que confrontou pontos de vista sobre a possibilidade de contar ou não a história. Baseando-se no livro de Hayden White, *Metahistory*, publicado em 1973, alguns historiadores alemães, na década de 1980, defenderam que os crimes atribuídos ao nazismo poderiam ser relativizados, considerando que a escrita da história, como dizia White, não constituía uma especificidade, como a pretendida pela tradição positivista, e se aproximava “das construções narrativas que têm por matéria-prima a linguagem” (COSTA LIMA, 2000, p. 240). Este argumento, muitas vezes utilizado em outros textos com um outro sentido, para nós não impede de ver que a contradição inerente ao problema não paralisa nenhum processo criativo nem tem força de negar a experiência da realidade. Como afirma Costa Lima (*Ibidem*, p. 246): “Considerar a realidade um *flatus vocis* ou um subproduto da linguagem equivale a simplesmente inverter o determinismo cientificista do século XIX.” Mas, ao mesmo tempo, como Costa Lima (2000, p. 265) vê o Holocausto como um “caso-limite”, evidencia-se uma discordância nossa com esse ponto de vista, ao analisarmos *El furgón de los locos*. É justo dizer, porém, que Liscano

²⁴² “Se ha escrito sobre la represión en Uruguay durante la última dictadura. (...) Parecería que no hay nada indecible sobre lo que ocurrió. (...) Sin embargo, lo que se dice es lo que está en la superficie. Toda la violencia, el miedo, el terror, las vejaciones, nunca se dirán.”

se pergunta sobre a necessidade ou possibilidade de narrar sua experiência-limite quando escreve que:

É difícil contar a tortura porque é uma intimidade. É como a vida sexual da gente, não há motivo para contá-la (...) Esses corpos se enfrentam, se tocam, se transmitem cheiros, as bocas gritam, há choro, queixas, insultos. (...) A mentira do torturado é para o torturador o falso orgasmo do sexo comprado. Quando o torturador descobre que o outro lhe mentiu, se indigna (LISCANO, 2007, p. 66).²⁴³

Mas sua estratégia narrativa leva a compreender que aceitar o silêncio pode ser uma forma de aceitar a oposição bem/mal como algo pleno. Narrar o mal, o maior mal, é também descobrir que se negar a narrá-lo é domesticar seu sentido, construir *a priori* aquilo que ele significa. Há, necessariamente, uma dimensão inefável que, no entanto, no caso de Liscano não paralisa totalmente a vontade de narrar.

No prólogo ao livro *El escritor y el otro* (que, segundo o próprio Liscano, alguns leram como a continuação de *El furgón de los locos*²⁴⁴), Blixen lembra-se de *Bartebly e companhia*, de Enrique Vila-Matas, quem, para ela: “Detecta a ‘síndrome de Bartebly’ em escritores que não escrevem, que deixam de escrever e também naqueles que persistem na escrita.” (IN LISCANO, 2007, p. 9).²⁴⁵ A última parte do comentário de Blixen é importante porque revela algo que está escondido na proposta de Vila-Matas. Dos três elementos que o autor desenvolve ao longo do livro como característicos da literatura moderna – o não escrever, o copiar e a autonegação –, só os dois últimos cabem na leitura de Liscano e, talvez, na da grande maioria dos autores que Vila-Matas cita. Afinal, Melville precisou criar o personagem Bartebly para dizer aquilo que julgava fundamental, e Vila-Matas teve de tornar a escrever para dizer o que tinha a dizer. Por trás do cansaço moderno, da náusea e da revolta contra a cabal consciência da finitude e arbitrariedade das coisas e do homem, Vila-Matas escreve:

²⁴³ “Es difícil contar la tortura porque es una intimidad. Es como la vida sexual propia, no hay motivo para contarla (...) Esos cuerpos se enfrentan, se tocan, se transmiten olores, las bocas gritan, hay llanto, quejido, insultos. (...) La mentira del torturado es para el torturador el falso orgasmo del sexo comprado. Cuando el torturador descubre que el otro le ha mentido, se indigna.”

²⁴⁴ Concordamos com essa apreciação só em parte. *El escritor y el otro* é, essencialmente, um texto onde a voz do escritor reconstrói a memória de sua constituição. Claro que numa obra essencialmente constituída sob um viés paratópico e bio/gráfico, tangencia-se a vida em todo momento.

²⁴⁵ “Detecta el ‘síndrome de Bartebly’ en escritores que no escriben, que dejan de hacerlo y también en quienes persisten en la escritura.”

Todos desejamos resgatar por intermédio da memória cada fragmento de vida que subitamente nos volta, por mais indigno, por mais doloroso que seja. E a única maneira de fazê-lo é fixá-lo com a escrita. A literatura, por mais que nos apaixone negá-la, permite resgatar do esquecimento tudo isso sobre o que o olhar contemporâneo, cada dia mais imoral, pretende deslizar com a mais absoluta indiferença (VILA-MATAS, 2004, p. 34).

Liscano pode ser bem mais irônico, como no poema “El Montevideano”, dedicado a Lautréamont: “Escrever é um modo de querer ser visto. Curiosa atitude de certo tipo de gente: esconde-se e escreve para que a vejam.” (LISCANO, 1995, p. 64).²⁴⁶

Em *El furgón de los locos*, sua estratégia para escrever sobre a tortura é colocar uma voz em ação que se separa do próprio corpo torturado e consegue enxergar no outro, no torturador, a razão e a reflexão como elementos que também o constituem:

É provável que o torturador se faça um conceito do ser humano ao qual só ele pode aceder. (...) É absolutamente impossível que no momento da tortura, ou depois, mesmo que seja anos depois, o torturador não reflita sobre suas experiências. Não que ele se condene: pode justificar ante si o que fez, pode, inclusive, estar convencido de que se fosse necessário tornaria a fazê-lo. O que não pode deixar de fazer é refletir (LISCANO, 2001a, p. 119).²⁴⁷

A tortura é um ato refletido ou suscita a reflexão. Talvez por isso seja possível escrever sobre ela. O mal também é tributário da razão e Liscano o torna presente nessa sociedade idílica que um certo Uruguai quis construir na literatura e que boa parte da sociedade aceitou, desde a época de sua segunda fundação, como uma verdade irrefutável e natural. O mal e o bem, o bárbaro e o civilizado, os culpados e as vítimas confluem de forma entrelaçada nos mesmos sujeitos sociais e históricos: o torturador, o que manda torturar e a sociedade que sabe que se tortura e que pessoas desaparecem.

Em *El escritor y el otro* Liscano vai além e chega a pensar sobre a tortura como uma atividade de relacionamento social, uma forma humana (dos homens) de conviver dentro da sociedade,

²⁴⁶ “Escribir es un modo de querer ser visto. Curiosa actitud de cierta gente: se esconde y escribe para que la vean.”

²⁴⁷ “Es probable que el torturador se haga un concepto del ser humano al que sólo él puede acceder. (...) Es absolutamente imposible que en el momento de la tortura, o después, aunque sea años después, el torturador no reflexione sobre sus experiencias. No que se condene: puede justificar ante sí mismo lo que ha hecho, puede incluso estar convencido de que si fuera necesario volvería a repetirlo. Lo que no puede es dejar de reflexionar.”

inclusive das ditas civilizadas e modernas; a tortura chega a ser vista como uma troca entre pares:

Na tortura há duas partes, dois corpos, o do torturado e o do carrasco. (...) O carrasco sente que o corpo do outro lhe pertence. (...) Ele nem acha ruim que o corpo do outro resista (...) Se não há resistência, não há entrega (LISCANO, 2007, p. 66).²⁴⁸

Não há ironia nesta passagem. Também é verdade que junto desta visão que toma uma distância incrível entre si próprio e a memória, também está a advertência de que: “Tudo isto, claro, é reconstrução da minha cabeça trinta anos depois. Sei que *El furgón de los locos* não diz tudo o que aconteceu.” (LISCANO, 2007, p. 67).²⁴⁹ Mas não acreditamos que uma passagem como a citada seja apenas uma forma de resistência através de um deslocamento de atenuação, como pensa Beatriz Sarlo, em *Tiempo pasado* (2005), em relação a certos deslocamentos produzidos em relatos de ex-presos políticos.

O protagonista Liscano, que sofreu na própria carne todos os abusos da ditadura, em vez de insistir numa narrativa que coloque em termos de vítimas e algozes dois grupos bem definidos e separados, chama a atenção para esse funcionamento contraditório do humano que a prática discursiva cotidiana pretendeu separar em normal e anômalo. O gesto performativo da obra literária de Liscano implica numa forma de representar o passado que, tornando-o um efeito no presente de sua enunciação, consegue expressar problemas relevantes para a cultura uruguaia, consegue constituir, discursivamente, outro Uruguai.

A forma de Liscano representar a experiência fica, assim, bastante clara. A mimesis e a representação-efeito são os mecanismos de produção de uma diferença que, pela *poiesis*, dizem o mesmo através do outro. A ambivalência é inevitável e se torna um valor.

Respeitando as indicações feitas ao longo de sua obra e tentando entender a forma como ela se constrói desde o início da fundação da voz narrativa de Liscano, pode-se ainda postular que seu “verdadeiro” testemunho não é dado em *El furgón de los locos*, mas em *El escritor y el*

²⁴⁸ “En la tortura hay dos partes, dos cuerpos, el del torturado y el del verdugo. (...) El verdugo siente que el cuerpo del otro le pertenece. (...) Ni siquiera considera mal que el cuerpo del otro se le resista. (...) Si no hay resistencia, no hay entrega.”

²⁴⁹ “Todo esto, claro, es reconstrucción de mi cabeza treinta años después. Sé que *El furgón de los locos* no dice todo lo que fue.”

otro. Este é um testemunho da vida de escritor, da prática da escrita que constitui a pessoa Liscano, portanto é também um *paratestemunho*:

Dificuldade para escrever. (...) Não sei como se faz para sair do mesmo. Digo a mim mesmo que a única forma de sair não é pensando. É escrevendo. Escrevendo o que me acontece. É impossível escrever o que me acontece sem me contar o que aconteceu. O que eu creio que aconteceu. (...) Bastaria que pudesse contar qual é o problema. (...) Mas o problema é saber o que é *isto*, essa coisa que me deixa quieto (LISCANO, 2007, p. 12, grifo do autor).²⁵⁰

²⁵⁰ “Dificultad para escribir. (...) No sé cómo se hace para salir de lo mismo. Me digo que la única forma de salir no es pensando. Es escribiendo. Escribiendo lo que me pasa. Es imposible escribir lo que me pasa sin contarme lo que pasó. (...) Bastaría con que pudiera contar cuál es el problema. (...) Pero el problema es saber qué es *esto*, esta cosa que me deja quieto.”

CAPÍTULO IV

4 Escrever para crer

Quelles pourraient être les chaînes de dépendance parmi des hommes qui ne possèdent rien... Si on me chasse d'un arbre, je suis quitte pour aller dans un autre.
(Jean-Jacques Rousseau, *Le contrat social*).²⁵¹

O romance *La ciudad de todos los vientos* (2000a) parece estar construído a partir de uma memória de escrita, mais precisamente, de uma memória de vida pautada pela escrita. A força que faz avançar a trama é a ideia do retorno à casa, que se configura como uma utopia somente realizável no plano da concretização do romance: na vida como escrita e vice-versa. A realização é heterotópica, paratópica.

A fortuna crítica de Liscano conta com um importante texto ainda não mencionado por nós. Daniel Gil, num ensaio intitulado “Carlos Liscano: a escrita e a vida”²⁵², proposto como apresentação do livro *El lenguaje de la soledad*, ressalta uma dimensão da vida/obra de Liscano – da bio/grafia, poder-se-ia dizer – que nos parece relevante para abordar *La ciudad de todos los vientos*. Gil escreve:

Ao ler este título [Carlos Liscano: A escrita e a vida], o leitor perceberá que é uma paráfrase do título da importante obra de Jorge Semprún *A escrita ou a vida*. Nele, Semprún relata sua experiência depois de uma visita ao campo de Buchenwald, em 1992, e de sua estadia no mencionado campo, entre 1943 e 1945. (...) No caso de Semprún o *ou* estabelece um tipo de relação entre os termos que faz com que a presença de um exclua, necessariamente, o outro. No caso de Carlos o *e* inclui, necessariamente, os dois termos; quase ousaria dizer que, para ele, *a escrita é a vida* (IN LISCANO, 2000b, p. 7-8, grifo do autor).²⁵³

²⁵¹ “Quais poderiam ser os elos da dependência entre homens que nada possuem... Se me expulsam de uma árvore, sou livre para ir até outra.”

²⁵² “Carlos Liscano: La escritura y la vida”. Este texto é a apresentação do livro *El lenguaje de la soledad* (LISCANO, 2000b). Na “Notícia”, Liscano escreve: “Daniel Gil leu o original e, a pedido meu, escreveu a Introdução. Agradeço que tenha dedicado seu tempo e seu talento a iluminar este livro. Daniel Gil fez muito mais: durante horas de conversa, me ajudou a entender o que acontecia na minha vida nos anos em que escrevia o *Diário*. Não sei como agradecer isto.” (LISCANO, 2000b, p. 6).

²⁵³ “Al leer este título el lector se percatará que es una paráfrasis del título de la importante obra de Jorge Semprún *La escritura o la vida*. En él Semprún relata su experiencia, luego de una visita al campo de Buchenwald en 1992, de su estadia en dicho campo entre 1943 y 1945. (...) En el caso de Semprún el *o* establece un tipo de relación entre los términos que hace que la presencia de uno excluya, necesariamente, al otro. En el caso de Carlos el *y* incluye necesariamente los dos términos, al punto que, para él, casi me atrevería a decir, *la escritura es la vida*.”

Pertinente na sua observação, Gil aponta, timidamente, ou retoricamente (“quase ousaria dizer”), um elemento que pode ser detectado ao longo da obra de Liscano, como tentamos deixar claro nas análises propostas nos capítulos precedentes.

Em 2007, Liscano escreveu um prólogo para a edição francesa de *Memorias de la guerra reciente* (traduzido como *Souvenirs de la guerre récente*).²⁵⁴ Esse texto começa de forma clássica, situando o leitor, falando do contexto no qual surge a obra e mencionando algumas influências literárias: Buzzati, Céline, Beckett. Mas, de repente, o prólogo desliza para o diálogo e se envereda por uma forma de enunciação literária:

A vida, vista assim, converte-se numa pequena tragédia que logo se converte em pequena comédia. E a comédia, uma vez o fingimento aceito, torna-se novamente uma pequena tragédia. Não há quem finge e o fingido. Os dois são um, querem ser um. Mas logo ouve uma voz que diz:

— Eu não sou um com ninguém.

É o fingidor, que não quer ser o fingido, porque percebe que ficaria sem voz, sem palavras: transformar-se-ia na sombra de alguém que existe somente no papel.²⁵⁵

Este posicionamento define um outro traço da poética de Liscano, que vem somar-se à poética do enclausuramento, proposta por nós no Capítulo II. Intimamente ligada a esta, há, de forma muito aguda e recorrente na obra deste autor, um constante desdobramento do sujeito que leva a propor como funcionamento fundamental de sua obra uma poética do duplo, que, no caso de *La ciudad de todos los vientos*, se torna o foco central da mecânica narrativa do romance, expandindo-se para uma poética do eu múltiplo.

Fortemente consolidada na tradição literária, a questão do duplo em Liscano não se dá como um reflexo epigonal, nem como um jogo vazio ou puramente formal. Há uma história de vida que está intensamente atrelada a essa condição motora, corporal e física da duplicidade enunciativa, a qual gera sua primeira obra, *La mansión del tirano*, e se torna uma força

²⁵⁴ Tivemos acesso ao manuscrito do prólogo em espanhol que se intitula “Escapar del silencio”. O texto só foi publicado em francês na edição de *Souvenirs de la guerre récente*. Paris, Belfond, 2007. Não tivemos acesso a esta obra.

²⁵⁵ “La vida, vista así, se convierte en una pequeña tragedia que enseguida se convierte en pequeña comedia. Y la comedia, aceptado el fingimiento, vuelve a ser pequeña tragedia. No hay quien finge y el fingido. Los dos son uno, quieren ser uno. Pero enseguida oye una voz que dice:

—Yo no soy uno con nadie.

Es el fingidor, que no quiere ser el fingido, porque se da cuenta de que se quedaría sin voz, sin palabras: se volvería la sombra de alguien que solo existe en el papel.” (LISCANO, Escapar del silencio).

primordial de tudo o que vem depois. Numa situação extrema, na qual as alternativas eram efetivamente a vida ou a morte, a lucidez ou a loucura, e na qual o isolamento era total e as condições terríveis, despossuído de qualquer utensílio que servisse para gravar signos em alguma superfície, de um corpo ao rés-do-chão, surge o romance mental como resistência contra o delírio, contra o aniquilamento, como esforço de manter os pés no chão e pelo menos um deles na lucidez. Esse limite da cisão entre um lado de cá e um lado de lá favoreceu a radicalidade de uma poética do duplo desde a fundação da voz literária de Liscano. Por isso, não podemos perder de vista a frase que ele também não esquece: “Eu fui inventado por M, e fui inventado na escuridão.” A salvação por M (como Liscano intitula um poema de *La sinuosa senda*) significou uma reação contra o isolamento do cárcere, mas foi também um ato literário que marcou sua forma de narrar (e sua literatura) desde o primeiro livro. Numa entrevista publicada na França, Liscano diz:

Quem se dispõe a escrever já leu muito. E escolheu o setor da literatura que lhe interessa mais. Selecionou os livros que relê de tempos em tempos. Sente que essa criação é seu universo. Ele o criou ao longo de suas numerosas leituras. Aí se encontram os livros e os autores que lhe pertencem, com os quais se vincula através de íntimas afinidades. Mas um dia, um dia qualquer, sente que falta um termo na série, um livro que deveria dar continuidades aos outros. Ele não o formula dessa maneira, mas o sente. Essa descoberta é tão grande que, a partir desse momento, o indivíduo não percebe que vai parar de ser ele para se tornar outro. É isso o que me aconteceu na minha prisão. Bruscamente, esse dia de 1980, eu não estive mais só. Nós éramos dois: eu, aquele que eu sempre fora, e o outro, aquele que eu inventava para controlar meu delírio e que começou imediatamente a delirar por conta própria. Até hoje (LISCANO, 25 mai. 2007).²⁵⁶

Consideradas as condições de vida-escrita de Liscano, o enclausuramento e o nascimento do duplo – que já previa um múltiplo, porque em *La mansión del tirano* também estão presentes os personagens Hans e Franz, que “concorrem” com M – são também uma autêntica forma de resistência contra uma solidão radical e contra o silêncio abissal, como ele mesmo escreve no prólogo de *Souvenirs de la guerre récente*:

²⁵⁶ “Celui qui entreprend d'écrire a beaucoup lu. Il a choisi le secteur de la littérature qui l'intéresse le plus. Il a sélectionné les livres qu'il relit de temps à autre. Il sent que cet univers est sa création à lui. Il l'a créé tout au long de ses nombreuses lectures. Là se trouvent les livres et les auteurs qui lui sont propres, qu'il relie à lui-même par d'intimes affinités. Mais un jour, un jour quelconque, il sent qu'il manque un terme à la série, un livre qui devrait être la suite des autres. Il ne se le dit pas comme cela, mais il le sent. Cette découverte est tellement immense que l'individu ne se rend pas compte qu'il va cesser dès ce moment d'être qui il est pour devenir un autre. C'est ce qui m'est arrivé dans mon cachot. Brusquement, ce jour de 1980, je ne fus plus seul. Nous étions deux : moi, celui que j'avais toujours été, et l'autre, celui que j'inventais pour contrôler mon délire et qui commença aussitôt à délirer pour son propre compte. Jusqu'à aujourd'hui.”

- O outro caminha ao meu lado e escuta meu monólogo silencioso. (...)
- O que não é possível é ser tudo, estar e não estar, escrever para ser e se negar a aceitar as consequências. (...)
 - Você conseguiu fugir da solidão?, pergunto-lhe.
 - Da solidão não, mas fugi do silêncio.²⁵⁷

A obra *La ciudad de todos los vientos*, abordada dentro desse contexto, é um desdobramento da busca de um lugar onde seja possível viver sem ser atormentado pelas questões existenciais que acompanham o autor.

O romance é experimental num duplo sentido: a escrita deixa transparecer os tateamentos da arquitetura do livro, o qual, por sua vez, transluz o devir de uma experiência de vida.²⁵⁸ A escrita é a realização de um desejo que “obriga” a avançar e o romance se torna o único lugar possível de existência; o devir da obra esconjura a passagem do tempo, proporcionando ao escrevente a possibilidade de um presente perpétuo que dura enquanto a história é contada. Tal como acontece com o personagem do prólogo de *Souvenirs de la guerre récente* – que pergunta: “Quem inventou o burquinho onde gostaria de me esconder?”²⁵⁹ –, neste romance busca-se um invólucro espaço-temporal onde se alojar ao abrigo das contingências da vida. Só a escrita em ato permite aceder a esse espaço privado e imaginário. Como diz Liscano: “O livro não existe antes de escrevê-lo. Porque materialmente não existe. Porque nem sequer existe na minha cabeça. Porque é a experiência de escrever o livro que faz com que eu seja eu.” (LISCANO, 2007, p. 85).²⁶⁰ O livro, esse lugar mínimo e máximo, equação do espaço necessário e suficiente, se revela, contudo, pleno de interrogações e de possíveis caminhos sem solução final na escrita e na vida. Apesar dessa fratura inevitável, Liscano escolhe a

²⁵⁷ “El otro camina a mi lado y escucha el monólogo silencioso. — Lo que no se puede es ser todo, todas las cosas, estar y no estar, escribir para ser y negarse a aceptar las consecuencias. (...) — ¿Conseguiste escapar de la soledad?, le pregunto. — De la soledad no. Pero escapé del silencio.” (LISCANO, Escapar del silencio).

²⁵⁸ *La ciudad de todos los vientos* é uma obra impregnada de surrealismo, no sentido que lhe deu André Breton ao termo, tentando unir o sonho e a realidade numa realidade absoluta, literalmente, sobre-real ou supra-real (*surréal*). No romance de Liscano esta passagem estabelece um laço com essa tradição surrealista, embora seja filtrada pelo tom paródico: “Seguimos caminhando pelo Novo Mundo para ver se encontramos algo para que o herói se desenvolva segundo seu gosto. Passo correndo ao lado do monumento a Lautréamont, Laforgue y Supervielle. Maldoror foi bom durante seus primeiros anos, aqueles em que foi feliz. Depois avisou que tinha nascido mau: fataliade extraordinária! (...) sem poder suportar mais semelhante vida, se lançou energeticamente à carreira do mal.” (LISCANO, 2000a, p. 73).

²⁵⁹ “—¿Quién inventó el agujerito donde quisiera esconderme?”

²⁶⁰ “El libro no existe antes de escribirlo. Porque materialmente no existe. Porque ni siquiera existe en mi cabeza. Porque es la experiencia de escribir el libro que hace que yo sea yo.”

enunciação literária porque fora dela, para ele, há paralisia; a vida se estanca e é como água parada, na qual é impossível navegar.

Escrever é necessário, mas viver também é necessário. Os fundamentos e a fundação da obra de Liscano não autorizam a exclusão de nenhum dos dois termos. Isto fica muito claro no poema “Escrever não afugenta a solidão da carne”, do livro *La sinuosa senda*.²⁶¹ A escrita de Liscano como um todo funde a dinâmica dicotômica da famosa fórmula “*navigare necesse est, vivere non necesse*”²⁶², que atravessa toda a tradição literária europeia, e que no âmbito da língua portuguesa chega com força graças a Fernando Pessoa. Contudo, diferentemente deste – que no seu poema “Navegar é preciso, viver não é preciso” quer engrandecer a pátria ou contribuir para a evolução da humanidade, isto é, conseguir um ideal ulterior –, o conjunto da obra de Liscano, e em particular *La ciudad de todos los vientos*, deve ser lida como um gesto visceral, e não meramente intelectual, que protelaria o desejo ou a vida. Liscano vive no presente contínuo de sua escrita e depende dele (e dela) para sobreviver. A escrita evita a morte. O livro é uma nau para flutuar na água estancada da vida; isto se torna possível à medida que o livro se escreve.

Dentro do arcabouço no qual nos propomos a ler a obra de Carlos Liscano, na dinâmica de uma poética do enclausuramento e do duplo, por um lado, e de uma escrita como vida e vice-versa, por outro, o motivo particular de *La ciudad de todos los vientos* é o retorno a Montevideú, depois de vinte e três anos fora da cidade de origem, como se lê na seguinte passagem:

Uma vez a teoria conseguida, o herói, e eu que o escrevo, voltamos a Montevideú. Aqui sim vai funcionar o romance, sem necessidade de estar dia e noite vivendo na aridez do deserto. (...) A sã intenção que motivou o retorno do herói e o meu, retorno real e fictício ao mesmo tempo, foi escrever o romance, como já foi amplamente anunciado, e assim permitir que o herói escreva o seu (LISCANO, 2000a, p. 49-51).²⁶³

²⁶¹ “Porque é necessário saber: escrever não afugenta a solidão da carne, que é invencível.” (LISCANO, 2002, p. 34). O título original do poema é “Escribir no espanta la soledad de la carne”.

²⁶² A frase é de Plutarco, que a atribui a uma recomendação prática de Pompeu aos seus marinheiros.

²⁶³ “Una vez conseguida la teoría, el héroe, y yo que lo escribo, volvemos a Montevideo. Aquí sí va a funcionar la novela, sin necesidad de que estemos día y noche viviendo en la aridez del desierto. (...) La sana intención que motivó el regreso del héroe y mío, regreso real y ficticio a la vez, fue la de escribir la novela, como ha sido largamente anunciado, y así permitir que el héroe escriba la suya.”

O romance foi escrito entre 1987 e 1999, nas cidades de Estocolmo, Barcelona e Montevideú. (LISCANO, 2000a, p, 204). Essas referências espaço-temporais não são externas ao livro. Liscano incorpora ao texto a data e o lugar onde foi escrito. Isto acontece também em *El camino a Ítaca*, *La mansión del tirano* e *El furgón de los locos* (não assim em *Memorias de la guerra reciente*). Em *La ciudad de todos los vientos*, as coordenadas espaço-temporais denotam o processo de regresso, que é, sobretudo, um processo de escrita colado à vida. Como o lugar e a data de escrita são parte da obra, é preciso explicitar que o retorno de Liscano começa já alguns meses depois de ele ter partido para a Suécia. Liscano deixa o Uruguai no final de 1985 e volta em 1996.

No romance convergem vários elementos dispersos ao longo da obra do autor. Propomos organizá-los em dois grandes tipos: um que se resume na obsessão pela escrita, ou a tematização do ato de escrever; outro que consiste em vincular temas também já abordados em romances e volumes de contos ou poesias do autor, sendo alguns deles a origem, o vazio, o personagem que se desloca pela cidade, a cidade, a mãe, a árvore, Montevideú, Estocolmo, Beckett, Onetti. No conjunto do romance, os diferentes elementos da trama concorrem para a recusa de uma memória nacional oficial que contrasta com a reivindicação de uma memória pessoal afetiva, intimamente ligada à obsessão pela escrita literária.

A relação com a própria obra também fica evidente no “método” utilizado por Liscano. Por isso, este livro tampouco representa uma virada ou transição na obra do autor²⁶⁴, ao contrário do que propõe Alicia Torres quando pergunta:

O que há de novo em *La ciudad de todos los vientos*? Para começar, é diferente de tudo o que Liscano publicou antes. E não é. (...) Ainda que as frases breves já não predominem e o leitor não fique na beirada de um precipício sem fundo, como nos outros livros do autor. Ainda que se confronte, certamente, com um livro de transição (TORRES, 2001, p. 23).²⁶⁵

Em desacordo com essa leitura, em vez de tentar segmentar a obra de Liscano (como a crítica tentou fazer a partir da publicação de *El camino a Ítaca*), acreditamos que este romance remete de forma direta a uma maneira de trabalhar o texto que Liscano estabelecera no conto

²⁶⁴ Uma prova disto é a publicação de *El escritor y el otro*, em 2007.

²⁶⁵ “¿Qué hay de nuevo en *La ciudad de todos los vientos*? Para empezar es distinta de todo lo que Liscano publicó antes. Y no lo es. (...) Aunque las frases breves ya no predominen y el lector no se asome a un precipicio sin fondo como en los otros libros del autor. Aunque encare, seguramente, un libro de transición.”

“El método”, texto fundador de sua poética. Fiel ao fixado naqueles anos formadores, o caos aparente em *La ciudad de todos los vientos* não traduz uma suposta vontade de mudança de estilo ou tom, mas se baseia numa prática de escrita conhecida do leitor. Em “El método”, ele escrevera:

Buscar o método, então, como forma de fazer e como objeto, é o próprio método, e ao fazer dele o centro, o conto está completo. (...) O método dos contos consiste, também, em escrever e, ao avançar, achar o centro. Depois, amontoar sobre esse ponto central tudo o que se diz e já ir prevendo que, em algum momento, o montinho não poderá seguir crescendo e será preciso deter a operação como se tudo já tivesse sido dito. Sabe-se que não se disse tudo, mas sabe-se também que deve ser assim (LISCANO, 1987, p. 81- 89).²⁶⁶

Por isso, não vemos transição, mas sim o desdobramento de uma poética e de obsessões antigas.

4.1 Escrever e duvidar

O tom do romance é sistematicamente paródico e irônico. Ao mesmo tempo em que há uma imitação zombeteira (paródia), há também uma tendência a dizer o que se quer fazer compreender através do contrário (ironia); não só o que se quer fazer entender ao outro, mas também a si próprio, num exercício de desdobramento enunciativo que ultrapassa a poética do eu duplo, num exercício de paródia autodirigida. A estratégia de Liscano em *La ciudad de todos los vientos* acaba por desarmar, quer ele queira ou não, a tensão extrema que se vivencia no que foi escrito por ele antes, mas também depois, como no caso de *El escritor y el otro*. É verdade que, de alguma forma, o romance focado neste capítulo pode ser lido como a tentativa de escapar do forte enclausuramento do resto da obra. Contudo, Liscano não se liberta de uma vida pautada por uma escrita labiríntica do eu, ainda que a tensão da trama e a tensão poética estejam regidas por um signo mais lúdico.

²⁶⁶ “Buscar el método entonces, como forma de hacer y como objeto, es el propio método, y haciendo de él el centro el cuento está completo. (...) El método de los cuentos consiste, también, en escribir y, sobre la marcha, encontrar un centro. Luego amontonar sobre ese punto central todo lo que se dice y ya ir previendo que en algún momento el montón no podrá seguir creciendo y habrá que detener la operación como si ya todo hubiera sido dicho. Se sabe que no todo se dijo, pero se sabe también que así ha de ser.”

A subversão, causa e efeito da paródia, consiste em uma imitação burlesca das obsessões pessoais²⁶⁷, mas também em uma crítica das obsessões alheias. Ao parodiar a si mesmo e aos outros, Liscano nega o verso e o reverso de tudo o que toca, mas aceita o exercício da escrita como algo que, em última instância, é inevitável para o emaranhado de vozes que tecem, esquizofrenicamente, o relato do romance como *vida-em-si*, como ato: “(...) porque devo voltar ao romance, que, evidentemente, é o objeto da minha vida”. (LISCANO, 2000a, p. 26).²⁶⁸ Ao se entregar à prática da escrita sob esse signo paródico – carnavalesco –, o escritor recorre a uma das formas da polifonia discursiva, a ironia, a qual faz ecoar pelo menos duas vozes.

La ciudad de todos los vientos radicaliza o desdobramento enunciativo e leva mais além o esquema composto de pessoa, escritor e inscritor. Isto fica claro quando Liscano explicita o problema de quem fala, através da seguinte metáfora:

Na tela se vê um homem de costas que liga a televisão. Na tela que o homem vê há um homem, de costas, que liga a televisão. Assim continua, tela após tela, a mesma imagem no fundo. Em algum momento acabam sendo ligadas todas as telas possíveis. Eu já não vejo, o olho não consegue discernir (LISCANO, 2000a, p. 149).²⁶⁹

Poucas linhas depois, várias perguntas bombardeiam o leitor: “Quem escreve o que é escrito? Eu, ninguém? Quem é eu? Quem sou eu quando escrevo? Nada, ninguém, alguém que somente busca saber quem é e o que é eu. O que faz alguém como eu sentado como um louco enfiando palavra após palavra, buscando aquilo que sabe que não encontrará?” (LISCANO,

²⁶⁷ No texto “El que escribe”, do livro *El informante*, Liscano escreve: “Às vezes, por exemplo, imaginei que quem escreve me obriga a cavar para buscar palavras. (...) Depois de tantos anos de convivência já sabemos que não nos entendemos. Eu me ocupo das coisas práticas para que ele tenha tempo livre. Eu vivo em sueco e ele escreve em espanhol. Ele está sempre em silêncio, fechado na sua língua. Por causa dessa distância entre nossos idiomas ele começou a ter problemas com os tempos verbais e com as preposições. Quando alguma vez estivemos no Uruguai, os dois coincidimos por um momento. Mas aos poucos dias ele me abandona. Lá estão seus velhos amigos, os de antes de ele começar a escrever. E as novas amizades que a literatura trouxe. Ele se responsabiliza por toda essa zona da vida e eu fico em silêncio, observando como manipula nossa existência.” (LISCANO, 1997b, 157-158).

²⁶⁸ “(...) porque debo volver a la novela, que con toda evidencia es el objeto de mi vida”.

²⁶⁹ “En la pantalla se ve un hombre de espaldas que enciende el televisor. En la pantalla que el hombre ve hay un hombre, de espaldas, que enciende el televisor. Así se continúa, pantalla tras pantalla, la misma imagen hacia el fondo. En algún momento acaban de encenderse todas las posibles pantallas. Yo ya no veo, el ojo no alcanza a discernir.”

2000a, p. 149-150).²⁷⁰ Estas perguntas mostram apenas o lado exterior do problema, o qual, na verdade, aparece de forma constante como mecânica da escrita do romance, e está presente desde o início da obra de Liscano. Uma das primeiras histórias que escreve na prisão, “Contar el cuento”, começa assim: “O que há antes que o conto comece? (...) Mas – fundamental – quem conta o conto que se conta? Não se sabe. Sabe-se sim, mas não se deveria saber. Quem conta é *muitos*.” (LISCANO, 1987, p. 25, grifo do autor).²⁷¹ Em *La ciudad de todos los vientos*, o desdobramento do sujeito que governa a narração é ampliado e, mais do que pensar em uma poética do duplo como a estratégia central desta narrativa (estratégia bastante funcional para o resto da obra de Liscano), pode se propor uma poética do eu múltiplo.

La ciudad de todos los vientos começa com uma voz que narra a intenção de criar um personagem para a história a ser contada e, simultaneamente, algumas das decisões que o narrador toma: “O personagem levava quarenta dias e quarenta noites caminhando no deserto e o tédio era total. (...) Para que o personagem se entretivesse, eu tinha colocado uma Bíblia na sua mochila.” (LISCANO, 2000a, p. 11).²⁷² Imediatamente, a voz narrativa em primeira pessoa, que parecia estar no comando da narração, se refere a uma terceira pessoa, o escritor, como responsável pelo que acontece no relato: “De repente, o personagem lembrou que era míope. Ficou muito feliz ao descobrir que o escritor tinha esquecido de por óculos nele.” (*Ibidem*, p. 11).²⁷³ A partir daí, tanto o narrador quanto o escritor convergem no “eu” que enuncia: “Isso eu não faria nem se estivesse louco. Portanto, o personagem não leria a Bíblia e nem leria nada.” (*Ibidem*, p. 11).²⁷⁴ Na página seguinte, a essas duas vozes que estão no comando, se soma uma terceira, introduzida pelo artifício das aspas:

Um dia, ao entardecer, o personagem sentou num rio seco para descansar. Abriu a mochila, tirou a Bíblia e então descobriu o assunto dos óculos. Ele e eu já sabíamos que não os tinha, mas nesse momento foi feito o anúncio de modo oficial: “Quando o personagem sentou para ler descobriu que tinha

²⁷⁰ “¿Quién escribe lo que se escribe? ¿Yo, nadie? ¿Quién es yo? ¿Quién soy yo cuando escribo? Nada, nadie, alguien que solo busca saber quién y qué cosa es yo. ¿Qué hace uno sentado como un poseso enhebrando palabra tras palabra, buscando lo que ya sabe que no va a encontrar?”

²⁷¹ “¿Qué hay antes de que el cuento empiece? (...) Pero – fundamental – ¿quién cuenta el cuento que se está contando? No se sabe. Se sabe sí, pero no debería saberse. El que cuenta es *muchos*.”

²⁷² “El personaje llevaba cuarenta días y cuarenta noches caminando en el desierto y el aburrimiento era total. (...) Para que el personaje se entretuviera yo le había puesto una Biblia en la mochila.”

²⁷³ “De pronto el personaje recordó que era miope. Le dio una enorme alegría descubrir que el escritor se había olvidado de ponerle los lentes.”

²⁷⁴ “Eso yo no lo haría ni loco. Por tanto, el personaje no leería la Biblia ni leería nada.”

esquecido dos óculos antes de começar o romance.” (LISCANO, 2000a, p. 12).²⁷⁵

Como a história não avança da forma que o narrador identificado com eu quer, toma-se a decisão de mudar: “Foi nesse momento que percebi que não tinha herói. Meu personagem, o perdido, não existia, não tinha existido nunca. Aí estava o erro.”²⁷⁶ (LISCANO, 2000a, p. 18).²⁷⁷ A partir desse instante, a voz múltipla que narra cria um herói chamado C:

O herói, chamado C, nasceu no Carnaval. (...) Logo começou a chover como nunca se vira antes. A água corria pelo chão do hospital arrastando cadeiras, móveis, tudo o que ficava no seu caminho. (...) Mas como a água não arrastou C, e ele não entende o porquê, se convenceu de que a única explicação razoável é que está destinado a escrever um romance (LISCANO, 2000a, p. 19-20).²⁷⁸

Nessa passagem, se produz um novo desdobramento das instâncias narrativas – “Este é o romance que tem C como herói, e trata do esforço de C por escrever um romance.” (LISCANO, 2000a, p. 20)²⁷⁹ – fato mencionado por uma voz que se refere a um autor a quem é atribuída uma única responsabilidade: “São dois romances, como é fácil de entender, e aqui o autor se fará responsável somente do primeiro.” (*Ibidem*, p. 20).²⁸⁰ Ao mesmo tempo, o herói C se parece com Liscano, ou tem as mesmas obsessões e algumas semelhanças biográficas. As duas narrações paralelas e convergentes evidenciam as coincidências de C com Liscano na seguinte passagem:

²⁷⁵ “Un día, al caer la tarde, el personaje se sentó en un río seco, a tomar un reparador descanso. Abrió la mochila, sacó la Biblia, y entonces descubrió lo de los lentes. Él y yo ya sabíamos que no los tenía, pero en ese momento se hizo el anuncio de modo oficial: ‘Cuando el personaje se sentó a leer descubrió que se había olvidado de los lentes antes de empezar la novela.’”

²⁷⁶ A problematização do personagem na obra de Liscano é antiga. No conto “Los planes”, do livro *El método y otros juguetes carcelarios*, publicado em 1987, e cujos textos foram escritos em prisão, escreve: “Uma tarde de outubro na qual nem lembro em que estava pensando, mas me atrevia a afirmar que não era em mim mesmo, ou pelo menos nisso que, sem maior preocupação chamamos *a vida da gente*, comeci a perceber que todos os personagens que até aquele momento tinha inventado consistiam em um só, ao qual, seguindo a minha vontade, mudava o nome, esmiuçava, exaltava ou aviltava, tornando-o protagonista ou coadjuvante de aventuras mais ou menos plausíveis (...) e esse personagem era eu. (...) Fixado o pensamento nessa linha, me dediquei a pensá-lo como alheio e objetivo: um indivíduo e os personagens que se inventa.” (LISCANO, 1987, p. 28; grifo do autor).

²⁷⁷ “Fue en ese momento que me di cuenta de que no tenía héroe. Mi personaje, el perdido, no existía, no había existido nunca. Ahí estaba el error.”

²⁷⁸ “El héroe, llamado C, nació en carnaval. (...) Enseguida empezó a llover como jamás se había visto. El agua corría por el piso del hospital arrastrando sillas, muebles, todo lo que se le ponía en el camino. (...) Pero como el agua no se lo llevó, y C no entiende por qué, se ha convencido de que la única explicación razonable es que él está destinado a escribir una novela.”

²⁷⁹ “(...) esta es la novela que tiene como héroe a C, y trata de los intentos de C por escribir una novela.”

²⁸⁰ “Son dos novelas, como bien se entiende, y aquí el autor sólo se hará responsable de la primera.”

O herói nasceu no carnaval, já foi dito, e o carnaval marcou a sua vida. “Afinal, como foi dito em muitas oportunidades^[281], nasci de uma mãe que dançou até o último momento. Nasci num tempo de mentira, quando todo mundo aproveitava para ser quem não é. Talvez não seja tão esquisito que eu careça de personalidade, já que, desde o início, fui marcado pela sina da máscara. Chegar a ter um rosto é o mais fácil deste mundo, o difícil é não ter nenhum. Isso eu devo à alegria da minha mãe (...).” (LISCANO, 2000a, p. 20).²⁸²

É preciso destacar ainda que a ambiguidade é respaldada pelo que se narra, colocado sob o signo da inversão carnavalesca e da máscara. A própria atitude irônica é parodiada e o riso aparece num espelho que devolve uma imagem de si bastante lúcida, intransigente. Se a ironia supõe negação pela proliferação de vozes discordantes, a paródia supõe uma imitação zombeteira que pode ser acolhida como uma autocrítica, como um exercício de dúvida e desconfiança dirigido, neste caso, sobretudo a si próprio, para não se acomodar a nenhuma verdade definitiva. Assim, nega-se e, logo, zomba-se da negação; mas também não se recupera a afirmação já descartada. A inversão é satirizada e não sabemos com qual asserção ficar. Busca-se o rosto ou o anonimato? A deferência ou a indiferença? O romance é uma ponte ou uma falha no território da obra do autor?

De fato, a história de C e a história do eu que narra outra história, e que supostamente faria referências à narrada por C (através de um recurso delocutivo), na verdade se mesclam ao longo do romance, fundindo as duas tramas, como fica claro nesta passagem:

Pouco antes da tarde que nos interessa, aquela na qual o herói está sentado no bar dos gregos, em Estocolmo, aconteceram outros fatos de maior – ou será de menor? – importância do que a mudança de século, que poderiam ser úteis ao romance de C. Por exemplo, a queda do famoso muro que dividia em duas uma cidade do centro da Europa, e que provocou a desaparecimento de um Estado de criação recente. *Mas a gente, ou, melhor dizendo, C*, deve eleger uma referência clara e indubitável, sobretudo em se tratando de um romance tão importante quanto o seu (...). Considere-se, ademais, que as referências históricas europeias em um romance latino-americano devem ser administradas com cautela, caso contrário, não será considerado como

²⁸¹ Este comentário significa “como foi dito na obra como um todo”, não no romance. Como expressamos no início deste capítulo, *La ciudad de todos los vientos* está construído em diálogo com a própria obra de Liscano e esse é um traço fundamental de sua constituição.

²⁸² “El héroe nació en carnaval, quedó dicho, y el carnaval le ha marcado la vida. ‘En definitiva, se ha dicho en muchas oportunidades, nací de una madre que bailó hasta el último momento. Nací en un tiempo de mentira, cuando todo el mundo aprovecha para ser el que no es. Tal vez no sea tan extraño que yo carezca de personalidad, ya que desde el comienzo fui marcado por el sino de la máscara. Llegar a tener una cara es lo más fácil de este mundo, lo difícil es no tener ninguna. Eso se lo debo a la alegría de mi madre. (...)’”

autêntico pelo bom senso peninsular (LISCANO, 2000a, p. 31, grifo nosso).²⁸³

Assim, dizer que em *La ciudad de todos los vientos* há pelo menos duas narrações superpostas não resolve o problema. Há alguém que narra a história de outrem, que percorre Montevidéu depois de ter voltado da Europa à procura de um cenário propício para se narrar alguma história, o que, ironicamente, é julgado impossível de ser realizado no velho continente, ironia que conduz, novamente, à paródia autodirigida. Mas também a seguinte passagem permite ver que as duas narrações são, em última análise, uma só: “Está convencido de que seu romance, o único, não avança porque deve ser escrito em Montevidéu e, se não for assim, não será escrito em nenhum lugar.” (LISCANO, 2000a, p. 47).²⁸⁴ A voz que narra neste trecho se coloca acima dessas duas histórias e até explicita (mesmo que ambigualmente) que há um só romance: “o único”.

La ciudad de todos los vientos, que desde o início nega a trama e se questiona sobre a possibilidade de narrar, surge do desejo de encontrar um lugar novo a partir do qual contar ou continuar escrevendo, isto é, vivendo, mas a consciência da fragilidade – e arbitrariedade – da linguagem para dar conta dessa tarefa é constante. Tampouco resta dúvida de que por trás dessa desconfiança há uma ironia, desta vez mais amarga, que duvida da fé – própria – na palavra salvadora da ficção. Primeiro, Montevidéu aparece como esse lugar possível para o romance, um regresso a uma Ítaca como reino literário²⁸⁵:

Chegou o momento de destacar um evento espiritual. Como se sabe, moderníssimas pesquisas demonstraram que já não existe Utopia. (...) “Como tudo é possível, nada é impossível”, é o lema que predomina. (...) Assim, esta reflexão também pode levar a conceber a necessidade de estabelecer ou reestabelecer o Reino da Utopia. Mas o que é Utopia se não um relato do possível, isto é, um romance? (...) E com isto, chegamos à mesma conclusão

²⁸³ “Poco antes de la tarde que nos ocupa, aquella en que el héroe está sentado en el bar de los griegos en Estocolmo, ocurrieron otros hechos de mayor – ¿o acaso menor? – envergadura que el cambio de siglo, que podrían ser útiles a la novela de C. Por ejemplo, la caída de un famoso muro que dividía en dos una ciudad del centro de Europa, y que provocó la desaparición de un Estado de creación reciente. Pero uno, o mejor dicho C, debe elegir una referencia clara e indudable, sobre todo tratándose de una novela tan importante como la suya (...). Considérese, además, que las referencias históricas europeas en una novela latinoamericana deben ser administradas con cautela, o de lo contrario no será considerada como auténtica por el buen juicio peninsular.”

²⁸⁴ “Está convencido de que su novela, la única, no ha avanzado porque debe ser escrita en Montevideo y, si no, no será escrita en ninguna parte.”

²⁸⁵ “Ou, se me permitir uma referência apócrifa aqui, em plena luz do céu de Montevidéu, sob as palmeiras tropicais, diria a você, com palavras de Vladimir, algo que ele nunca disse, mas que poderia ter dito: ‘Da merda para a merda, a vida não oferece descanso’”. (LISCANO, 2000a, p. 126).

que o herói, quem, de repente, e surpreendendo todo mundo, grita a plena luz do dia, levantando a taça na mesa de um bar: “Viva a utopia, viva o romance!” (...) É nesse momento, diante da taça de vinho que o herói toma a decisão fundamental de sua vida. Resolve, numa única operação do pensamento e da vontade, retornar a Montevideú, cidade na qual nasceu numa noite de carnaval. (...) Seu romance só existirá se voltar à bela cidade do Prata (...) (LISCANO, 2000a, p. 44-46).²⁸⁶

Depois, o sucesso (o êxito e o acontecimento) do regresso será abortado como concretude no mundo extratextual e isso é feito de duas formas; por um lado, reafirmando que o romance é o único lugar possível da realização do desejo; por outro lado, ironizando uma visão europeia das supostas características da literatura latino-americana – a voz que fala em voz alta no bar está em Estocolmo – visão que, durante algumas décadas, também foi aceita e proposta no nosso continente. Ao brincar com a ideia de que a América Latina seria propícia para se narrar a partir de uma realidade quase literária (maravilhosa?²⁸⁷), Liscano, que parece julgar a questão não totalmente extinta, leva o narrador a enunciar ironicamente que: “(...) no Uruguai tudo é possível. Sempre foi assim. Macondo seria ridícula e insignificante comparada com Montevideú. Nisso ninguém pode nos negar latino-americanismo.”²⁸⁸ (LISCANO, 2000a, p. 66).²⁸⁹ A voz que joga esse comentário no romance zomba, implicitamente, de dois clichês: que a América é ideal para um certo tipo de literatura e que Montevideú faz parte dessa

²⁸⁶ “Ha llegado el momento de destacar un acontecimiento espiritual. Como se sabe, modernísimas investigaciones han demostrado que ya no existe Utopía. (...) ‘Como todo es posible, nada es imposible’, es el lema que domina la vida. (...) Ahora bien, esta reflexión también puede llevar a concebir la necesidad de establecer o restablecer el Reino de la Utopía. Pero, ¿qué es Utopía si no un relato de lo que podría ser, es decir una novela? (...) Y con esto hemos llegado a la misma conclusión que el héroe, quien de pronto, para sorpresa de los transeúntes, grita a pleno sol, alzando la copa desde la mesa del bar en la vereda: ‘¡Viva la utopía, viva la novela!’ Es en ese momento, frente a la copa de vino, que el héroe toma la decisión fundamental de su vida. Resuelve de un solo golpe de pensamiento y de voluntad volver a Montevideo, ciudad en la que nació una noche de carnaval. (...) Su novela existirá solo si él vuelve a la bella ciudad del Plata (...)”

²⁸⁷ Lembre-se, em particular, do texto fundador de Alejo Carpentier, o prólogo ao livro *El reino de este mundo*, publicado em 1949, no qual o autor opõe o real maravilhoso do continente americano ao surrealismo europeu, julgando aquele como natural e histórico (sendo isto positivo, segundo ele) e este como forjado e arbitrário (sendo isto negativo, segundo ele), apesar dos laços que mantivera com os surrealistas nos anos 1930, em Paris. Algo muito semelhante fez Uslar Pietri, em 1948. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980).

²⁸⁸ Oscar Brando, no texto intitulado “Carlos Liscano: la poética de la soledad”, de 1992 (quando Liscano morava na Suécia) escreve o seguinte comentário: “Há alguns dias, uma vez culminado este trabalho e já pronto para ser entregue à revista, chega de improviso Carlos Liscano. (...) Digo a ele que aqui [no Uruguai] se diz que escreve como os europeus. Alguém citou o austríaco Bernhard. Ele me conta que na Europa ainda esperam dos escritores latino-americanos ‘realismo mágico’: que contem coisas fantásticas. Ele acha que em América, no Uruguai, em Montevideú, não acontecem coisas fantásticas nem mágicas: as pessoas fazem compras, pegam o ônibus, fazem visitas, coisas chatas, rotineiras, comuns.” (BRANDO, 1992, p. 195).

²⁸⁹ “Aunque en Uruguay todo es posible. Siempre lo ha sido. Macondo quedaría para la joda comparado con Montevideo. En eso nadie puede negarnos latinoamericanismo.”

América em relação à qual, por muito tempo, se pensou como diferente. As afirmações são indubitavelmente irônicas (é necessário entender o contrário para obter o ponto de vista do narrador e do autor), mas são, ao mesmo tempo, paródicas, isto é, captam (e subvertem) um discurso alheio, atribuído a um outro (ingênuo) que não questiona a validade de tais afirmações. Assim, torna-se difícil resgatar uma conclusão, já que se nega e se afirma, e se escarnece da negação e da afirmação ao mesmo tempo. Afinal, a América é ou não um lugar especial para Liscano escrever seu romance de regresso? Em todo caso, ele acaba voltando pelo romance, com o romance. E, outra pergunta, Montevidéu é ou não parte dessa América cuja identidade continental é (ou foi) associada na Europa e nos Estados Unidos a uma visão idílica dos trópicos?

Algumas páginas depois, a ironia e a paródia se tornam mais ácidas:

Me diz uma coisa, aqui somos sudacas^[290] ou escandinavos? As pessoas parecem suecas. (...) Sabe de uma coisa? Eu acho que nos faltam negros. Se tivéssemos mais morenos a coisa ficaria mais animada, outras cores, mais ritmo. Agora você vai, conta isto e me acusam de racista. Mas é verdade, para estes assuntos eu acredito nos negros. Se nem os negros nos salvam, é que nós não temos jeito mesmo... Você ri. Não sabe de nada, é inconsciente. Melhor para você. Como o invejo. Para onde você vai?

— Não vou a nenhum lugar, saí só para dar uma volta.

— E você sai assim, desprotegido, por esta realidade aliterária que nem sequer permite escrever um romance ruim como o meu? Agora eu o invejo mais do que há duas frases (LISCANO, 2000a, p. 97-98).²⁹¹

A acidez de Liscano desconstrói uma utopia pessoal em relação a Montevidéu, cidade que, em algum momento, foi objeto de uma ânsia real, como se lê em um poema de *La sinuosa senda*, intitulado “Lugar de la utopia”:

Este país não está mal. Simplesmente não está feito porque neste lugar não se pode construir um país. Então, estamos no país que não existe, onde reside a Utopia, o que nos dá aos seus habitantes não pouca originalidade. (...) Eu

²⁹⁰ Expressão pejorativa utilizada para referir-se aos latino-americanos fora da América Latina.

²⁹¹ “Decime, ¿aquí somos sudacas o escandinavos? La gente parece sueca. (...) ¿Sabés qué? Yo creo que nos faltan negros. Si tuviéramos más morochos la cosa se animaría un poco, otros colores, más ritmo. Ahora vos vas y lo contás y me tratan de racista. Pero de verdad, para estos asuntos yo creo en los negros. Si ni los negros nos salvan, es que no tenemos arreglo... Vos te reís. No sabés nada, sos inconsciente. Feliz de vos. Cómo te envidio. ¿Para dónde vas? — No voy a ninguna parte. Salí a caminar. —¿Y salís así, a la descubierta, por esta realidad aliteraria que ni siquiera permite escribir una novela mala como la mía? Ahora te envidio más que hace dos frases.”

fiquei fora durante dez anos e voltei porque queria viver na Utopia (LISCANO, 2002, p. 50).²⁹²

Já em *La ciudad de todos los vientos*, a dificuldade de escrever torna a se manifestar e a dupla utopia (a do regresso e a da narração desse regresso) se vê constantemente ameaçada:

Diante da dificuldade, o autor vai para a rua Reconquista para ver se encontra algo para escrever e correrá umas duzentas páginas. (...) É impossível. Esta cidade é impossível. Talvez devesse escolher outra rua, ou outro dia. Mas é Reconquista, é sexta-feira e são dez horas da manhã. É Montevideú. É um determinismo. A gente está determinada. (...) A realidade se apresenta de forma bruta, aporta pouco ao pensamento. É triste ter de reconhecê-lo, mas a realidade desta cidade não se adapta. Alguém deveria fazer algo para que a realidade fosse como deveria ser, mais literária. Poderíamos ir pela rua e, de repente, encontrar-nos com Díaz Grey, por exemplo (LISCANO, 2000a, p. 59-61).²⁹³

A desconstrução do desejo de ocupar, percorrer e possuir Montevideú, depois de vinte e três anos de ausência, é, de fato, um elemento radical do romance e não um jogo de palavras ou com as palavras, o que pode ser entendido ao ler o poema “Motivo banal para no cambiar de sitio”, de *A sinuosa senda*:

Caminho por cidades, vilarejos que não conheço e dos que nunca lembrarei o nome porque não sei nem me interessa aprender como se chamam. Longe, lá muito longe, há uma cidade onde eu sei tudo, uma cidade onde vivo de cor, onde nunca ninguém, salvo eu mesmo, me pergunta o que faço naquele lugar (LISCANO, 2002, p. 41).²⁹⁴

O regresso à cidade onde C e Liscano nasceram é um evento fundamental em *La ciudad de todos los vientos* e a ironia autodirigida é um gesto de não entrega, de lucidez. Mas no poema citado, o retorno a Montevideú é um retorno ao lar que também acontece de forma emotiva e

²⁹² “Este país no está mal. Simplemente no está hecho porque en este sitio no se puede construir un país. Entonces, estamos en el país que no existe, donde reside la Utopía, lo que nos da a sus habitantes no poca originalidad. (...) Yo me fui diez años, y volví porque quería vivir en la Utopía.”

²⁹³ “Ante tanta dificultad, el autor sale a la calle Reconquista a ver si encuentra algo para escribir, y correrá unas doscientas páginas. (...) Es imposible. Esta ciudad es imposible. Quizás debí elegir otra calle u otro día. Pero es Reconquista, es viernes y son las diez. Es Montevideo. Es un determinismo. Uno está determinado. (...) La realidad se presenta en bruto, aporta poco al pensamiento. Es triste tener que reconocerlo, pero la realidad de esta ciudad no se adapta. Alguien debería hacer algo para que la realidad fuera como debe ser, más literaria. Uno debería ir por la calle y de pronto encontrarse con Díaz Grey, por ejemplo.”

²⁹⁴ “Camino ciudades, pueblos que no conozco, y de los que nunca recordaré el nombre porque no sé ni me interesa aprender cómo se llaman. Lejos, allá muy lejos, hay una ciudad donde yo sé todo, una ciudad donde vivo de memoria, donde nunca nadie, excepto yo mismo, me pregunta qué hago en ese sitio.”

nada irônica no capítulo intitulado “Dois encontros não esperados. A árvore de sempre” (LISCANO, 2000a, p. 157-164)²⁹⁵. Na verdade, nele se produzem três encontros fundamentais na obra e na vida de Liscano. Primeiro, guiado por uma velhinha que conhecera no ônibus em capítulos anteriores, o narrador-personagem Liscano é levado até um bar do antigo bairro do escritor Liscano, onde se encontra com ele mesmo: “Me viro em direção à porta. Nesse momento entro eu, de casaco branco de garçom, uma bandeja na mão. Sou eu. Parece brincadeira. Ele não percebe que eu estou aqui sentado.” (LISCANO, 2000a, p. 161).²⁹⁶ Nessa outra vida que teria sido possível se tudo tivesse sido diferente, ele poderia viver ainda no seu bairro de sempre e seria garçom no bar da esquina.²⁹⁷ Assustado com a sua própria presença num presente paralelo ao do regresso de C e Liscano, sai do bar e penetra nas ruas do lugar. Não há melancolia nessa cena, mas sim descoberta, revelação do possível. Ao chegar à esquina da sua antiga casa, no cruzamento das ruas Humboldt com José Mármol, dá de cara com a árvore de sempre, aquela que desde o seu primeiro romance o acompanha: “Quando chego numa esquina com uma árvore enorme, paro.” (LISCANO, 2000a, p. 162).²⁹⁸ Ali, encontra uma mulher muito velha que o reconhece e o cumprimenta:

Aproxima-se e me diz:

— Como vai, Carlitos?

Avança o rosto para me beijar.

— Não lembra mais de mim?

Não sei o que responder. Deveria lhe dizer que sim, que me lembro, mas que agora sou outro, mais velho, mais burro que aquele que ela conheceu. Que nada saiu como ela e eu um dia acreditamos. Mas não é verdade, ela não está aí, debaixo da árvore, não está em nenhum lugar. Sou apenas eu, são minhas lembranças que não querem morrer (LISCANO, 2000a, p. 162).²⁹⁹

Segundo a leitura de Oscar Brando, essa senhora muito velha é a mãe de Liscano.³⁰⁰

²⁹⁵ “Dos encuentros no esperados. El árbol de siempre”

²⁹⁶ “Me doy vuelta hacia la puerta. En este momento entro yo, con saco blanco de mozo, una bandeja en la mano. Soy yo. Parece una broma. El tipo no se da cuenta de que yo estoy aquí sentado.”

²⁹⁷ Em uma conversa que tivemos em janeiro de 2006, Liscano comentou que, uma das vezes que voltou ao seu bairro, encontrou velhos amigos que estavam lá, no mesmo lugar de sempre, repetindo uma rotina que fora a dele na sua adolescência e juventude. Esse encontro o surpreendera; depois de ter ficado tantos anos afastado do seu passado, era revelador perceber que as escolhas de outros lhe possibilitavam entender como teria sido sua vida se ele também tivesse feito essas mesmas escolhas.

²⁹⁸ “Cuando llego a una esquina con un árbol enorme me detengo.”

²⁹⁹ “Se acerca y me dice: — ¿Cómo estás, Carlitos? Avanza la cara para darme un beso. — ¿Ya no te acordás de mí? No sé qué contestarle. Debería decirle que sí, que me acuerdo, pero que ahora soy otro, más viejo, más burro que aquel que ella conoció. Que nada resultó como ella y yo creíamos un día. Pero no es cierto, ella no está ahí, bajo el árbol, no está en ninguna parte. Soy apenas yo, son los recuerdos que no se quieren morir.”

³⁰⁰ Comentário feito em uma conversa informal com Oscar Brando.

Esse parêntese não apaga a relação problematizada com o retorno ao lar Uruguai, talvez a redimensione. Mas, por outro lado, é neste romance que se plasma toda a ambiguidade que envolve a relação com o passado nacional, do qual Liscano faz uma releitura para que seja viável tornar a se estabelecer (a partir de novas perspectivas) um imaginário pessoal.

4.2 Escrever e escapar

Ao longo de *La ciudad de todos los vientos* há vários elementos que tornam possível elaborar um mapa (ou fragmentos de um mapa) da memória afetiva de Liscano, sobre a qual ergue a estrutura geral do romance de regresso e o regresso em si. Esses tópicos se apresentam como pontos aparentemente isolados no falso (e fictício) caos do romance, mas, ao serem interligados, revelam um posicionamento discursivo que oscila entre a recusa e a aceitação de segmentos da cultura nacional uruguaia. Retalhos de memória destacam referências históricas e literárias, espalhadas como minas terrestres sobre a superfície árida do romance. Vozes que enunciam, desde o espaço discursivo da história coletiva e particular, fragmentos de obras do cânone histórico e literário nacional (ou alusões implícitas a eles) aparecem esparsos no romance, sem preâmbulos nem comentários, deixando ao leitor a tarefa de decidir quando se trata de menções irônicas e paródicas, ou quando Liscano as assume para si.

Desde a primeira página, o romance se abre com uma epígrafe que, numa dinâmica hipertextual, dialoga com um problema tratado pelo escritor de forma muito sutil nos seus livros precedentes; trata-se de uma referência a alguns elementos da tradição nacional, cuja abordagem vai de encontro ao relato oficial de um passado heroico do Uruguai. Ao abrir o livro, o leitor se depara com a citação textual de um fragmento do *Curso de Historia Patria de H.D.*³⁰¹ Estas duas iniciais são quase lendárias para as gerações de uruguaio que passaram pela escola entre 1900 e os anos 50, as quais reconhecem nelas o autor desse manual de história nacional: Hermano Damasceno.³⁰²

Começar com uma epígrafe que cita textualmente este manual, significa, pelo menos, duas coisas: por um lado, que o romance de regresso evoca a memória dos anos da primeira

³⁰¹ *Ensayo de historia patria*, publicado em 1900 e conhecido com o título de *Curso de historia patria de H.D.*

³⁰² Eduardo Gilberto Pret nasceu em 1874, em Cervens – na região do Mont Blanc –, na Alta Savoia. Em 1891 prestou votos na congregação da Sagrada Família, e dois meses depois viajou para trabalhar como professor na sede da congregação fundada em Montevideú, em 1889.

instrução, histórica e cívica de Liscano; e, por outro lado, significa um possível acerto de contas com o tipo de discurso que esse manual supõe, diretamente ligado à segunda fundação, a iniciada nos anos 1880, cujos valores e formas de entender a nação ainda sobrevivem em alguns uruguaios, sobretudo naqueles que foram instruídos pelo sistema educativo até os anos 1960, antes que os acontecimentos nacionais e internacionais dessa década começassem a mudar, aos poucos, a autorrepresentação clássica do país.

A epígrafe que abre *La ciudad de todos los vientos* reza o seguinte fragmento do *Curso de historia patria de H.D.*:

Se nestas páginas de glória encontrais algumas manchas, isto é, faltas ou ações repreensíveis, também destas podeis tirar úteis ensinamentos: exercitai-vos desde cedo à virtude e refreai os vícios e más inclinações que poderiam conduzir-vos um dia a semelhantes quedas.

Certo é que se não tivessem vindo os espanhóis a ocuparem o Uruguai, este teria sido conquistado por uma outra nação; mas então, talvez estaríamos ainda sob a tutela estrangeira, ou pior ainda, submetidos às trevas do paganismo (IN LISCANO, 2000a, p. 7).³⁰³

É esse pequeno texto que Liscano pendura no limiar do romance como lembrete pessoal e coletivo.³⁰⁴ A paródia (a captação desse clássico) e a ironia (no livro de Liscano é assumido o ponto de vista oposto) embutidas nesse gesto se transformam em verdadeira subversão à luz do romance que sucede a epígrafe.

No início de *La ciudad de todos los vientos*, como foi analisado acima, há uma profusão de vozes narrativas que se debatem para contar uma história. O primeiro personagem, depois substituído pelo herói C, vaga pelo deserto no qual foi colocado, mas o tédio toma conta dele.

Por isso:

³⁰³ “Si en estas páginas de gloria encontráis algunas manchas, quiero decir faltas o acciones reprehensibles, también de éstas podéis sacar útiles enseñanzas: ejercitao desde temprano a la virtud, y refrenad los vicios y malas inclinaciones que podrían conducir os un día a semejantes caídas. Ciertamente es que si no hubieran venido los españoles a ocupar el Uruguay, lo hubiera conquistado otra nación; pero entonces tal vez estaríamos aún bajo el yugo extranjero, o lo que peor sería, sumidos en las tinieblas del paganismo.”

³⁰⁴ Morando no Uruguai, nunca tive contato direto com o manual de H.D., mas lembro-me que, durante a minha infância, minha mãe o citava (não sem certa ironia e carinho, ao mesmo tempo), como que sabendo que sua fala remetia a um mundo perdido no tempo, do qual eu e os meus irmãos nada entendíamos. Sem querer, ela forjava também uma memória em nós com elementos de um Uruguai que se refletia num espelho sem fraturas, um Uruguai que a tinha formado, e que ela, junto a muitas gerações, também tinha formado, ao longo dos primeiros 60 anos do século XX. Descobri, recentemente, que na biblioteca da casa da minha mãe ainda se conserva um exemplar da *Historia patria de H.D.*

Depois daqueles improdutivos quarenta dias e quarenta noites, tive a ideia de que o personagem, na sua angustiante peregrinação pelo deserto encontrava-se com índios. (...) Como eu sou, inegavelmente, uruguaio, meus índios eram como devem ser, ou seja, charruas da Banda Oriental do Rio da Prata (LISCANO, 2000a, p. 13).³⁰⁵

Daí em diante, seis páginas são dedicadas a contar como quem narra e controla os fios da história põe e tira índios daqui e de lá, até desistir deles, da suposta cor local latino-americana, que também deve ser entendida pelos mecanismos da paródia e da ironia.

Dessa forma, torna-se explícito que Liscano não quer nem reproduzir um discurso do tipo de H.D. (o do desprezo pelo índio, insinuado no uso do termo “paganismo” da epígrafe), mas tampouco quer reproduzir (e isto é menos óbvio) um discurso a favor do índio como elemento nacional heroico, já que o povo indígena foi exterminado simbolicamente por todos e, na prática, por muitos uruguaiois respeitáveis e dignos de homenagens, como Rivera, mas também por anônimos, ou por subalternos como Bernabé. Parece que para Liscano, em última instância, não faz nenhum sentido reivindicar o índio como algo próprio, se a cultura indígena dos charruas foi excluída de forma categórica no genocídio de 1831. E não faz sentido mesmo Liscano tendo uma ascendência indígena, como conta em *El escritor y el otro*: “Minha tataravó Anacleta. Era índia. Foi sequestrada. Engravidaram-na. Fugia e ia se refugiar nas grutas. (...) Uma filha de Anacleta foi criada na fazenda de uns Silvera. Um deles a engravidou. Seu filho foi o meu avô, Segundo Liscano.” (LISCANO, 2007, p. 102).³⁰⁶ Diante disto, a apologia feita por Mattos (eco de um tipo de apologia espalhada no corpo da nação a partir dos anos 1960, no contexto das guerrilhas latino-americanas, mas, inevitavelmente, eco também da exaltação do índio começada por Zorrilla em 1888)³⁰⁷ se torna suspeita quando comparada a este outro discurso da desconstrução no qual Liscano ataca um duplo traço da identidade uruguaia, elaborada ao longo de sua história moderna sobre a base do ufanismo branco-europeu, que se manifesta, por exemplo, na autoimagem de país letrado e civilizado

³⁰⁵ “Pasados aquellos improductivos cuarenta días y cuarenta noches, se me ocurrió que el personaje, en su angustiado peregrinar por las arenas, se encontraba con indios. (...) Como yo soy uruguayo, a todas luces, mis indios eran como se debe, o sea charrúas de la Banda Oriental del Río de la Plata.”

³⁰⁶ “Mi abuela Anacleta. Era india. La secuestraron. La preñaron. Se escapaba y se iba a las cuevas. (...) Una hija de Anacleta se crió en una estancia de unos Silvera. Uno de ellos la preñó. Su hijo fue mi abuelo, Segundo Liscano.”

³⁰⁷ É possível pensar que a desconstrução da figura idealizada do índio feita por Liscano tem também um viés de autocrítica ou de uma ironia dirigida a si próprio. Ele foi preso por integrar o grupo armado Tupamaros, cujo nome homenageava o último Inca, Tupac Amaru. No contexto uruguaio, visto em perspectiva, esse nome era bastante injustificado; mas poderá se dizer que, no espírito da época, evocava-se uma luta latino-americana contra um inimigo comum e era necessário existirem interesses comuns a todos os povos da América do Sul e Central.

que o Uruguai tem de si próprio, e na defesa de um índio completamente romantizado, cujos traços concretos e cultura heterogênea foram aniquilados à medida que se construía um mito que ainda não morreu no imaginário coletivo.

Uma segunda referência a um elemento da cultura nacional oficial aparece de forma inesperada no romance. Repentinamente, o leitor depara com um parágrafo que talvez descubra ser um fragmento de *Ariel*, de José Henrique Rodó. Não há nenhuma referência que o indique e só é possível descobri-lo através da memória.

O capítulo de *La ciudad de todos los vientos* que tem o fragmento de *Ariel* se intitula “Encontros ao acaso numa cidade da selva”.³⁰⁸ O personagem, que a essa altura do romance é uma fusão de C e do eu responsável pela narração principal, sai na rua e se encontra com Brando³⁰⁹, segundo encontro fortuito do capítulo, depois de ter se encontrado com um amigo. O diálogo com Brando se desenvolve assim:

- É verdade que seu romance acontece em Montevidéu?
- Não, não é verdade. Seria impossível. Montevidéu é uma cidade cheia de realidade e eu não me dou bem com a realidade. Não posso. Cada vez que tento me adaptar à realidade, a louca já mudou há muito tempo. (...) Bom, tenho que ir, estou trabalhando. Se começar a conversar com você, o romance vai perder interesse em mim. Ando atrás de algo latino-americano e emocionante para o meu herói. Se você for capaz de me contar algo emocionante e típico eu o deixo falar, caso contrário, você desaparece como se nunca tivesse existido, sem deixar rastro. (...) Faz um bom tempo que eu já estaria em casa se não tivesse encontrado com Brando. Assim não dá para chegar a lugar algum, a gente sempre encontra alguém (LISCANO, 2000a, p. 100-101).³¹⁰

Nesse contexto em que o narrador se mostra insatisfeito por não achar a história que quer contar na cidade onde tudo deveria finalmente estar dando certo, aparece o segundo elemento

³⁰⁸ “Encuentros al azar en una ciudad de la selva” (LISCANO, 2000a, p. 93-101).

³⁰⁹ Brando é Oscar Brando, professor e pesquisador de literatura que publicou o primeiro artigo importante no Uruguai sobre a obra de Liscano (BRANDO, 1993).

³¹⁰ “—¿Es cierto que tu novela transcurre en Montevideo? — No, no es cierto. Sería imposible. Montevideo es una ciudad llena de realidad y a mí la realidad no se me da. No puedo. Cada vez que trato de ajustarme a la realidad, la loca ya cambió hace rato. (...) Bueno, te dejo, estoy trabajando. Si me pongo a conversar contigo la novela me va a perder interés. Ando a la caza de algo latinoamericano y emocionante para mi héroe. Si sos capaz de contarme algo emocionante y típico te dejo hablar, de lo contrario desaparecés como si no hubieras existido, sin dejar rastro. (...) Hace rato que estaría en casa si no me hubiera encontrado con Brando. Así no hay quien llegue a ninguna parte, uno vive encontrando gente.”

da cultura nacional e, desta vez, o leitor se vê envolvido porque não é avisado; trata-se do encontro repentino com a voz de Rodó:

Corro até Reconquista [³¹¹] e subo a rua até chegar em casa. Quisera agora para as minhas palavras o mais suave e persuasivo reconhecimento e graça que elas já tiveram. Penso que falar à juventude sobre nobres e elevados motivos, quaisquer que sejam, é um gênero de oratória sagrado. Quando se trata de sufocar esta sublime teimosia da esperança, que brota alada do seio da decepção, todos os pessimismos são vãos. Sede, pois, conscientes possuidores da força bendita que levais dentro de vós mesmos (LISCANO, 2000a, p. 101).³¹²

O trecho reproduzido por Liscano corresponde a três fragmentos que, juntados por ele, estão espalhados entre as páginas 4 e 7 da edição consultada de *Ariel* (RODÓ, 1976). Como entender esta incidência inesperada do texto de José Henrique Rodó? Poder-se-ia argumentar que, na verdade, *Ariel* é mais paradoxal do que apolíneo, um pouco trágico, tematizando uma luta entre o antagonismo do bem e do mal; mas não seria possível negar nele a ausência de uma visão de mundo que traz consigo a utopia do triunfo do bem através da educação e da instrução iluminista e romântica do povo, o que denota uma visão ancorada no efusivo contexto nacional do período da segunda fundação.

Em nossa leitura, o fragmento de *Ariel* que comparece no romance de Liscano deve ser entendido, em primeiro lugar, em eco com a epígrafe de H.D. que abre o livro e, num segundo momento, em eco com duas outras incidências inesperadas do romance (que aparecem nas páginas 165 e 167). Trata-se da reprodução de dois cartazes de propaganda religiosa, um encontrado em Montevideu e o outro em Estocolmo. O primeiro corresponde a um anúncio da Igreja Universal do Reino de Deus e o segundo é uma propaganda da Igreja Evangélica Latino-americana, assinada pelo Dr. Jesuscristo. A zombaria em relação à difusão maciça destes discursos não passa despercebida e leva o leitor a estabelecer um vínculo com uma outra dimensão religiosa do discurso de Rodó, à qual se alude implicitamente.³¹³

³¹¹ Este é o nome de uma rua do bairro “Ciudad Vieja” de Montevideu. Liscano morou aí ao voltar da Suécia, em 1996. Além dessa referência real à cidade, outras estão espalhadas no romance.

³¹² “Corro hasta Reconquista y subo hacia mi casa. Quisiera ahora para mi palabra la más suave y persuasiva unción que ella haya tenido jamás. Pienso que hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cualesquiera que sean, es un género de oratoria sagrada. Cuando se trata de sofocar esta sublime terquedad de la esperanza, que brota alada del seno de la decepción, todos los pesimismos son vanos. Sed, pues, conscientes poseedores de la fuerza bendita que lleváis dentro de vosotros mismos.”

³¹³ Carlos Real de Azúa destaca na obra de Rodó uma dimensão religiosa, em acordo com um estilo herdado da oratória sagrada do “Grand Siècle”, presente em Rousseau, Hugo, Lamartine e Vigny, que influenciam o escritor modernista uruguaio. No prólogo à edição de *Ariel* da Biblioteca Ayacucho,

La ciudad de todos los vientos, através da evocação do *Ariel*, promove também a desconstrução de um Uruguai oficial ainda enredado numa discursividade impregnada de um tom religioso, grandiloquente e solene. O tom apolíneo da mensagem de esperança para o continente latino-americano, que o ensaio carrega desde sua publicação, em 1900 (mesma data da publicação do manual de H.D.), destoa no romance de Liscano, que, publicado pela primeira vez em 1999, é testemunha de um século no qual América Latina não se pareceu muito com aquilo que desejou o predicador laico Rodó, e que culmina sob a forte influência de um outro tipo de discurso ideológico religioso: o das igrejas ditas evangélicas.³¹⁴

A forma de apresentar a epígrafe que inicia o romance *La ciudad de todos los vientos*, assim como o fragmento do famoso e importante livro de Rodó e os cartazes de publicidade das igrejas evangélicas, é a mesma: um gesto intempestivo que “interrompe” a narração; as aspas pretendem chamar a atenção para o fato de que, se a primeira impressão é de que há uma quebra da sequência da trama, na verdade acaba sendo concluído que essa interrupção (essa irrupção, no caso da epígrafe) é um elemento fundamental da mesma. Por outro lado, a forma em comum de todas as incidências que aparecerem no texto indica, para nós, uma necessária leitura uníssona.

No plano da desconstrução do caráter laico-religioso do imaginário oficial uruguaio, há um outro desdobramento importante que deve ser lido conjuntamente. No mesmo capítulo, duas páginas antes da incidência dos fragmentos do ensaio *Ariel*, aparece uma referência ao prócer, ao herói nacional uruguaio por excelência: José Gervasio Artigas. O diálogo que o personagem-narrador³¹⁵ mantém com o personagem Brando é a oportunidade de trazer esse traço fundamental do imaginário dos uruguaio com o qual se convive de forma tão natural: a representação em bronze de Artigas, espalhada pelo país afora, que denota uma presença simbólica imaginária ainda maior. É o tipo de presença que só é vista por quem não é do lugar, ou por quem retorna depois de um longo período de ausência, como Liscano, como C.

Azúa – que teve uma forte influência na academia uruguaia entre o pós-guerra e os anos 1970 – escreve o seguinte comentário: “O hábito atual de considerar *Ariel* como mera, livre e pessoal proposição de ideias – isto é, como ‘ensaio’ – oblitera, muito provavelmente, sua inscrição numa outra categoria literária mais precisa. Trata-se de um gênero quase extinto hoje [nos anos 1970], mas que estava em relativo auge há setenta e cinco anos atrás, apresentava caracteres definidos e se regia por normas cuja identificação ilumina a mensagem que a juventude latino-americana receberia desde começos do 1900. (...) [Essa categoria é o] ‘sermon laïque’” (IN RODÓ, 1976, p. IX-X).

³¹⁴ No Uruguai, as igrejas evangélicas são vistas como seitas por uma boa parte da população.

³¹⁵ A ordem invertida tenta acompanhar a subversão proposta por Liscano no “caos” enunciativo do romance; a voz que narra, como foi dito, não é um narrador-personagem convencional.

No diálogo com Brando, uma página e meia é dedicada à incidência de Artigas, figura da história cultuada pela esquerda e pela direita. Se nos anos 1960 e 70 o MLN-T respaldou na figura do prócer nacional a luta armada em prol da liberdade e da autodeterminação do povo (em nome do qual o grupo revolucionário falava), já os militares deram o golpe de Estado e aniquilaram os tupamaros também legitimando seus atos na evocação do prócer, com o objetivo (segundo eles) de libertar o povo da subversão.³¹⁶ A incidência de Artigas no diálogo entre Brando e o personagem-narrador transcorre assim:

- Me diz uma coisa, quantas estátuas e bustos de Artigas há no bairro Cidade Velha?
- Não enche e me fala como vai o romance.
- Ah, você não sabe. (...) Eu estou contando as estátuas e os bustos. É uma pesquisa a longo prazo, que realizo enquanto escrevo. (...) Agora estou fazendo trabalho de campo aqui na selva. Tenho uma tenda montada na beira do rio, lá embaixo. Os índios da zona são boa gente, tomamos um derivado do petróleo que eles fabricam e fumamos muito. Qualquer coisa, maconha, tabaco, o que pintar. Mas nada importado. Se fosse diferente, não teria valor antropológico. Eu convivo com eles para adquirir o que se chama competência cultural, para poder depois verter esse conhecimento na pesquisa. Agora presta atenção: no edifício dos Correios há uma estátua impressionante do Prócer, como se estivesse descendo as escadas. (...) A Alfândega, é claro, também pendurou uma cabeça de Artigas a um metro de altura. Uma espécie de decapitação. O sindicato dos bancários pôs sua cabecinha de Artigas, como corresponde a um sindicato de pessoas finas. O Banco da República é um paraíso. Até os caixas têm uma cabecinha do Prócer do lado do computador. Creio que em oito anos acabo esta pesquisa. Tenho quatrocentas páginas previstas (LISCANO, 2000a, p. 98-99).³¹⁷

³¹⁶ No Uruguai, em 1975, foi celebrado “O ano da orientalidade” (Oriental é oficialmente sinônimo de uruguaio). Esse ano, no subsolo do enorme monumento a Artigas que está na praça *Independencia* (no centro de Montevidéu) foi fundado um mausoléu. Nele foi colocada uma urna contendo (supostamente) os restos do prócer, que passaram a ser velados por dois soldados vestidos com o uniforme do batalhão que Artigas chefiou nas guerras da independência: o corpo de Blandengues. A inauguração deste mausoléu, acontecida dois anos depois de iniciada a Ditadura Militar, congregou uma multidão enorme. Lembro, vagamente, desse dia frio e nublado de 1975, a avenida cheia ao longo de muitos quarteirões, meus pais, meus irmãos e eu no meio. Ou então, talvez lembre de alguma foto ou de alguma imagem na televisão. Agora, em 2009, o atual presidente do Uruguai, Tabaré Vázquez, determinou retirar os restos de Artigas desse mausoléu e levá-los ao museu da República que está sendo montado. Há grandes controvérsias em relação a essa mudança proposta pelo presidente, cujo objetivo é separar Artigas da memória da ditadura militar. Critica-se a eficácia desse gesto.

³¹⁷ “Decime ¿cuántas estatuas y bustos de Artigas hay en la Ciudad Vieja? — No jodas y contame qué pasa con la novela. — Ah, no sabés. (...) Yo estoy contando las estatuas y los bustos. Es una investigación a largo plazo que hago mientras escribo. (...) Ahora estoy haciendo un trabajo de campo aquí en la selva. Tengo una carpa montada a orillas del arroyo, ahí abajo. Los indios de la zona son buena gente, nos tomamos un derivado del petróleo que ellos fabrican y fumamos como locos. Cualquier cosa, marihuana, tabaco, lo que nos caiga. Pero nada importado. Si no no tendría valor antropológico. Yo convivo con ellos para adquirir lo que se llama competencia cultural, de modo de poder después volcarlo a la investigación. Ahora andá llevando: en el Correo hay una estatua impresionante del Prócer, como si estuviera bajando la escalera. (...) La Aduana, claro, también colgó

Há um jogo entre uma referência extrarromance e a escrita do romance em si. Embora o personagem-narrador diga que há duas coisas diferentes (o romance e a pesquisa das estátuas e bustos de Artigas), existe só uma escrita que, pela concretização do romance, nega a dualidade. Conforme as páginas avançam, o livro se autoescreve, como uma máquina que se torna autônoma, impossível de controlar, como a memória e as reflexões sobre a história oficial.

No contexto de um país eminentemente laico como é o Uruguai³¹⁸, Artigas incide no romance e, em eco com as incidências citadas acima, se desnuda a dimensão religiosa do culto que (talvez como substitutivo) se empresta a esse personagem histórico. Não há exagero ao utilizar as palavras “culto” e “substituição”, e isso fica bem claro no hino que se dedica ao prócer no Uruguai, desde longa data e até hoje. Alguns dos versos desse texto, que se assemelha a uma oração, deixam muito clara a relação com esse ícone patriótico: “O pai nosso Artigas / senhor da nossa terra / que como um sol levava / a liberdade trás de si // Hoje é para os povos / o verbo da glória / para a história um gênio / para a pátria um Deus”.³¹⁹ O próprio Liscano menciona versos deste hino no livro *Es al ñudo rempujar* (2003)³²⁰, obra irônica e paródica, na qual mistura texto e desenho³²¹ e alterna uma memória da escola e do cárcere, parodiando alguns símbolos nacionais (LISCANO, 2003, p. 30-31).³²²

4.3 Escrever e voltar

Em *La ciudad de todos los vientos*, Liscano, mais uma vez intempestivamente (em 1999 era pouco provável que um ex-presos político e ex-tupamaro caçoasse de Artigas e do culto a

una cabeza de Artigas a un metro de altura. Una especie de decapitación. El sindicato de bancarios puso su cabecita de Artigas, como corresponde a un sindicato de gente fina. El Banco República es un paraíso. Hasta los cajeros tienen una cabecita del prócer junto a la computadora. Creo que ocho años más y termino la investigación.”

³¹⁸ Por lei, o Estado Uruguai se separou definitivamente da Igreja Católica em 1917. O processo legal de separação começou, no entanto, em 1904, quando José Batlle y Ordóñez assume a presidência. (DA COSTA, 1999, p. 134).

³¹⁹ “El padre nuestro Artigas / señor de nuestra tierra / que como un sol llevaba / la libertad en pos // Hoy es para los pueblos / el verbo de la gloria / para la historia un genio / para la patria un dios.”

³²⁰ Uma tradução possível do título deste livro seria: *É inútil insistir*. Ele reproduz uma gíria comum no Uruguai rural, que faz alusão à genitália masculina. O livro, feito de quadrinhos do próprio Liscano, coloca um personagem-narrador que mantém um monólogo (um diálogo de um “eu”, com o “taru”) caracterizado por um humor bastante ácido, no qual ele mesmo e elementos do passado nacional e pessoal são o foco.

³²¹ Liscano tem outro livro onde mistura texto e desenho (LISCANO, 2006). Também é um monólogo em forma de diálogo.

³²² Liscano menciona o hino a Artigas, mas também o hino à bandeira uruguiaia.

Artigas, como também é pouco provável hoje, em 2009), promove a desconstrução de um Uruguai imaginário oficial, e o leitor assiste à elaboração de um outro imaginário possível, pessoal e literário.

Paralelamente a essa desconstrução de um imaginário nacional com o qual o personagem-narrador não se identifica, ao longo do romance é elaborada uma rede referencial com a qual a voz (ou vozes) narrativa se solidariza; trata-se de uma malha de autores literários caros a Liscano. Nessa camada do romance, suspendem-se a ironia e o sarcasmo. Essas duas armas perigosas, utilizadas como um “exercício” de autocrítica e para posicionar-se em um lugar novo no regresso ao Uruguai, também dão uma trégua.

Recentemente, Liscano escreveu sobre a ironia utilizada na sua obra e salientou o limite no qual se transita ao utilizar essa forma de discurso:

É saudável ser o centro da própria ironia. Mas, até que ponto e durante quanto tempo a gente suporta o ataque sem pausa da ironia? Até quando a gente pode não se levar a sério de modo permanente? (...) Porque a ironia não deixa crer naquilo que a gente sente que deveria crer, destrói tudo o que a gente tenta erguer. Porque a ironia sempre tem por trás alguém que quer acreditar em algo. Porque mesmo que nada valha a pena a gente precisa de si mesmo. Porque ainda estou vivo. Porque ainda não me decido a morrer (LISCANO, 2007, p. 13).³²³

Na rede literária que percorre *La ciudad de todos los vientos* e sobre a qual descansa o imaginário reivindicado por Liscano, aparecem citados de forma explícita, mas funcionando também como incidências repentinas, *Esperando Godot* (LISCANO, 2000a, p. 67), o conto de Felisberto Hernández “Nadie encendía las lámparas” – que o narrador gostaria que fosse o nome de uma rua e substituísse outros, como General Rivera, General Artigas, General San Martín ou General O’Higgins (*Ibidem*, p. 68) – os três surrealistas franco-uruguaios, Lautréamont, Laforgue e Supervielle (*Ibidem*, p. 73), Mario Benedetti, com quem o personagem se encontra na rua e troca umas palavras (*Ibidem*, p. 79), Dino Buzzati, influência

³²³ “Es sano ser el centro de la ironía propia. Pero, ¿hasta qué punto y durante cuánto tiempo uno soporta el ataque sin pausa de la ironía? ¿Hasta cuándo uno puede no tomarse en serio de modo permanente? (...) Porque la ironía no deja creer en lo que uno siente que debería creer, destruye todo lo que uno intenta levantar. Porque la ironía tiene detrás siempre a alguien que busca creer en algo. Porque aunque nada valga la pena uno se necesita a sí mismo. Porque todavía estoy vivo. Porque todavía no me he decidido a morir.”

fundamental na formação de Liscano³²⁴ (*Ibidem*, p. 141), Lezama Lima e Hemingway (*Ibidem*, p. 144). Mas o escolhido entre todos é Juan Carlos Onetti, citado através da menção dos personagens Díaz Grey (*Ibidem*, p. 61) e Swedenborg (*Ibidem*, p. 144), assim como através da referência explícita ao título *A vida breve* (*Ibidem*, p. 144) e da alusão a uma cena deste romance, com a qual se traça um paralelo com uma passagem de *La ciudad de todos los vientos*:

Em algum romance os personagens de Onetti brincam com o mapa de Paris. Era *A vida breve*? [³²⁵] (...) Eu quero voar sobre o ar de Montevideú, ver os bairros, ver tudo, ser um pequeno deus por um instante. Tenho que deitar. (...) Tenho o mapa do lado da cama. Deito para olhá-lo. Farei meu voo de brincadeira sobre o mapa. Isto eu conheço: caminho Bajo de la Petisa. Isto não: rua El ruiseñor. Pajas Blancas, Casabó, El Cerro, La Figurita. (...) Lá embaixo, nessas casinhas, com jardim na frente e pátio nos fundos, moram pessoas que falam como eu, que têm os mesmos preconceitos que eu, que quando chegam aos trinta anos se enchem de uma tristeza cinza que nunca mais as abandonará (LISCANO, 2000a, p. 145).³²⁶

³²⁴ No prólogo à edição de *Souvenirs de la guerre récente*, Liscano escreveu: “Estávamos nos anos setenta, talvez em 1976 ou 1977. Eu ainda não tinha começado a escrever, nem imaginava que um dia a literatura seria a atividade central e dominante da minha vida. No cárcere, eu estudava matemática e admirava o conto ‘Os sete mensageiros’, de Dino Buzzati. Como era muito difícil conseguir que a biblioteca emprestasse o mesmo livro duas vezes ao mesmo preso, eu tinha feito uma cópia manuscrita desse texto. Cópia que ainda conservo. (...) Muitos anos depois das minhas leituras do cárcere, em 1987, num verão de Estocolmo, escrevi *Memorias de la guerra reciente*. Enquanto escrevia, desejava que meu livrinho se parecesse com *O deserto dos tártaros*.” Uma referência e um comentário do conto “Os sete mensageiros” já estavam presentes no conto de Liscano “El método”, escrito na prisão: “Há um livro de Buzzati, que no catálogo da biblioteca do cárcere figura na Literatura Italiana com o número 2757, que inclui o conto ‘Os sete mensageiros’.” (LISCANO, 1987, p. 82). A análise que Liscano propõe deste texto tenta desvendar uma lógica matemática na qual Buzzati teria se baseado para armar o conto. Ademais, Liscano emite a hipótese de o conto formular a questão do avançar sem se deter, ou uma poética do conhecer o que virá, antes do que já aconteceu. Encontramos a mesma ideia numa matéria publicada na França, na ocasião do lançamento de *Souvenirs de la guerre récente*, na qual Liscano afirma: “Escrever é fazer a mesma coisa que o príncipe de Buzzati fazia. É partir para lugar nenhum. Estar sempre em movimento sem poder chegar a lugar nenhum. Escrever é estar suspenso no ar.” (NOIVILLE, 2007).

³²⁵ Claro que a pergunta é retórica. Em *A vida breve*, Mami, uma prostituta velha, em Buenos Aires, olha o mapa de Paris com um amante e fazem de conta que percorrem a cidade; o narrador de *A vida breve* refere-se a essa cena assim: “Deve estar jogando *rummy* com o velho Levoir, o penúltimo *affaire* da coitadinha. Ela trapaceia para que o velho ganhe e depois eles põem na mesa de jantar um mapa de Paris e jogam o famoso jogo de falar sem olhar, e se seus passos ou um encontro amoroso ou os negócios o arrastam até o cruzamento da Rue St. Placide com a Rue du Cherche, e se você precisa examinar as espiroquetas no Hospital Broussais, que veículo deve pegar? É apaixonante, eu suponho. Em todo caso, Mami não pode evitar, todas as vezes, que suas lágrimas caíam sobre o Sena. Pobre Mami!” (ONETTI, 2004, p. 56-57).

³²⁶ “En alguna novela los personajes de Onetti juegan con el plano de París. ¿Era *La vida breve*? (...) Yo quiero volar en el aire de Montevideo, ver los barrios, verlo todo, ser un pequeño dios por un instante. Tengo que acostarme. (...) Tengo el plano al lado de la cama. Me acuesto a mirarlo. Haré mi vuelo de juguete sobre el plano. Esto conozco: camino Bajo de la Petisa. Esto no: calle El ruiseñor. Pajas Blancas, Casabó, el Cerro, La Figurita. (...) Allí abajo, en esas casas chiquitas, con un jardín y

Pode-se dizer que as referências a Onetti estão associadas com a liberdade, com a possibilidade de realizar o desejo de viver através da leitura ou da escrita onettiana. Isto se torna evidente no penúltimo capítulo do romance de Liscano. Intitulado “O teatro que não existe”, o capítulo evoca o conto “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti, e solicita mais uma vez a memória do leitor, já que não há nem referência explícita nem citação textual. O evocado por Liscano é o clima e a maneira da história contada por Onetti.

Em “Un sueño realizado”, o narrador-personagem, um ex-produtor de teatro de segunda categoria, está num asilo e lembra de Blanes, ator que no passado trabalhou para ele numa fracassada representação de *Hamlet* e em pequenas obras. O conto, que tematiza o fracasso dos personagens e de um diretor de província, acaba revertendo esse quadro e transformando-se na evocação da peça mais perfeita que eles já viram: um teatro no qual não há necessidade de atrair público e os atores conseguem transformar a representação da obra naquilo que um dia sonharam que poderia ser representado para preencher o vazio existencial que os domina. Primeiro reticente quanto à proposta feita por uma mulher desconhecida, que insiste em montar uma peça pessoal que reproduza um sonho recorrente (o que parecia uma excentricidade de uma senhora que pagava pelos seus caprichos), o narrador-personagem acaba por ver e entender o profundo sentido do mundo naquela representação que julgara insignificante: “(...) compreendi tudo claramente como se fosse uma dessas coisas que se aprendem para sempre desde criança e depois as palavras não servem para explicar.” (ONETTI, 2005, p. 117).³²⁷

No penúltimo capítulo de *La ciudad de todos los vientos*, o personagem-narrador de Liscano depara com um teatro que nunca tinha visto antes, situado na praça da Catedral de Montevideú:

Ao lado da Catedral há um cartaz: Teatro Mínimo. Entre e veja o que quiser. Entro. Está escuro. Não se vê ninguém. Logo descubro uma luz que conduz a uma porta. Vou nessa direção. Há um corredor. Depois há uma escada de caracol. Desço. Há cheiro de umidade. Chego até o final da escada e viro a esquerda por outro corredor. No final há uma porta. Abro-a e estou na sala. A sala tem muito poucos assentos, talvez dez. Parece não haver público. Faz frio. De repente descubro uma moça de uns dezoito anos. (...) No palco

un patio al fondo, vive la gente que habla como yo, que tiene los mismos prejuicios que yo, que cuando llega a los treinta años se llena de una tristeza gris que ya nunca la abandona.”

³²⁷ “(...) lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar.”

alguém atua. Não entendo o que diz nem de que trata a obra (LISCANO, 2000a, p. 191).³²⁸

As semelhanças com o sonho realizado (numa ficção literária) de Onetti se tornam mais explícitas a partir do diálogo do personagem-narrador com a moça:

- Mas que obra estava sendo representada agora?
- Eu sempre vejo a mesma.
- Como se chamava a obra? Quando eu entrei já estava acabando.
- Ainda não lhe pus nome.
- É sua?
- Você está como eu há alguns meses. Aqui a única peça que se representa é a que a gente quer. (...)
- Então a gente vem e escolhe?
- Não, também não escolhe. A gente vê só o que quer. (...) Se a gente se preparar pode ver coisas muito belas. Mas tem que saber bem o que quer (LISCANO, 2000a, p. 192-193).³²⁹

O teatro imaginado de Liscano é um desdobramento ou ainda um “aperfeiçoamento” do conto de Onetti. O sonho realizado dos personagens onettianos é concretizado por Liscano ao descobrir aberturas possíveis no espaço cotidiano e banal da cidade. Ao evocar esse conto, Liscano abre uma passagem para o lado de lá da literatura, entra na narrativa admirada e se transforma em personagem. Se não encontra Díaz Grey (considerado por muitos críticos o *alter ego* de Onetti) pelas ruas de Montevideú, vai ao seu encontro. Liscano se apropria de Onetti (que é parte de outro imaginário coletivo canônico, mas que atinge uma ínfima parcela dos uruguaios), através da escrita ficcional própria, que também serve no romance para

³²⁸ “Al lado de la Catedral hay un cartel. Teatro Mínimo. Pase y vea lo que quiera. Entro. Está oscuro. No se ve a nadie. Enseguida descubro una luz que conduce a una puerta. Hacia allí voy. Hay un corredor. Luego viene una escalera de caracol. Bajo por la escalera. Se siente olor a humedad. Llego al final de la escalera y tuerzo a la izquierda por otro corredor. Al final hay una puerta. La abro y estoy en la sala. La sala tiene muy pocas butacas, tal vez diez. No parece que haya público. Hace frío. De pronto descubro una muchacha de unos dieciocho años. (...) En la escena alguien actúa. No entiendo qué dice ni de qué trata la obra.”

³²⁹ “— ¿Pero qué obra estaban dando ahora?
 — Yo siempre veo la misma.
 — ¿Cómo se llama la obra? Cuando entré estaba por terminar.
 — Es que nunca le puse nombre.
 — ¿Es tuya?
 — Usted está igual que yo hace unos meses. Aquí la única obra que se representa es la que uno quiere. (...)
 — Entonces, ¿uno viene y elige?
 — No, tampoco elige. Uno ve sólo lo que quiere. (...) Si uno se prepara puede ver cosas muy hermosas. Pero tiene que saber bien qué quiere.”

modificar, bio/graficamente, o plano do biográfico, como acontece no triplo encontro evocado mais acima, com outro ele, com a árvore (literária e real), que lhe salvou a vida, e com a mãe.

A tematização do retorno a Montevideú, fundamental no romance, pode ser lida como o percurso de busca de uma identidade perdida que deve ser re-elaborada, reimaginada. A memória oficial evocada ao longo de *La ciudad de todos los vientos* – através da *Historia Patria de HD*, da procura de um herói não encontrado na figura do índio charrua, no sermão laico do *Ariel* e no culto cívico a Artigas – não se torna um solo fértil para assentar o retorno de C ou de Liscano à sua cidade de origem. A saída viável para eles é a possibilidade de se refugiarem num teatro imaginado, literal e literariamente onettiano, que desaparece da mesma forma como apareceu, rachadura frágil e fugaz no tecido da memória coletiva e na superfície dura da cidade: “Passo dias e dias rondando a Catedral, buscando a moça. O teatro não está lá, evaporou.” (LISCANO, 2000a, p. 199).³³⁰

A opção radical pela literatura, aquela que fez Liscano mudar muitas convicções que o levaram ao destino dos treze anos preso, também participa do final de *La ciudad de todos los vientos*, que acaba em diálogo com o final de *El camino a Ítaca*. O personagem-narrador termina numa praça, como Vladimir, mas desta vez em Montevideú:

Quando amanhece atravesso a rua e me jogo na Praça Espanha, ao pé da estátua de Isabel a Católica. Acendo um cigarro. Continuo correndo com a imaginação. (...) Aquí estou. Achei os óculos. O mar se expande na minha frente. Misterioso mar que é um rio. Água. Quantidades incomensuráveis de água marrom na minha frente. (...) Sou de peixes, um ser com brânquias. Ou algo assim. Um charlatão. Meu pai dizia que ganharia a vida falando. E acrescentava que se me deixassem falar jamais seria preso. Enganou-se. Quando nasci choveu como nunca se vira antes. Durmo ao pé da estátua. Que me importa o romance. Era só isto que precisava, dormir de cara ao sol, esperando o próximo milênio, na Cidade de todos os ventos (LISCANO, 2000a, p. 200-204).³³¹

³³⁰ “Paso días y días rondando la Catedral, buscando a la muchacha. El teatro no está, se esfumó.”

³³¹ “Cuando amanece cruzo la calle y me tiro en la Plaza España, al pie de la estatua de Isabel la Católica. Prendo un cigarrillo. Sigo corriendo en la imaginación. (...) Aquí estoy. Encontré los lentes. El mar se expande ante mí. Misterioso mar que es un río. Agua. Cantidades inconmensurables de agua marrón ahí delante. (...) Soy de piscis, un ser branquiado. O algo así. Un charlatán. Mi padre decía que me ganaría la vida hablando. Y agregaba que si me dejaban hablar jamás me llevarían preso. Se equivocó. Cuando nací llovió como nunca se había visto. Me duermo al pie de la estatua. Qué me importa la novela. Era sólo esto lo que necesitaba, dormirme cara al sol, a esperar el próximo milenio, en la Ciudad de todos los vientos.”

A vida como escrita se torna palpável neste final, ao remeter, simultaneamente, a uma referência biográfica – “sou de peixes” –, que se torna bio/gráfica por funcionar numa rede de referências literárias que dialoga com a obra própria, como acontece em outros momentos do romance.³³² Por um lado, porque a palavra “charlatão” remete a seu conto “El charlatán”³³³ e, por outro, porque na forma como a trama acaba, o personagem termina nas mesmas condições que Vladimir em *El camino a Ítaca*; isto é, procurando a liberdade no comportamento incivilizado do mendigo, do despossuído, sozinho com a sua literatura, como quando tudo começou, na “Ilha” do presídio de Libertad. Mas em *La ciudad de todos los vientos*, diferentemente de *El camino a Ítaca*, o contato do corpo de C e de Liscano com o solo de Montevideú pode ser entendido como o júbilo de sentir na própria pele a textura da cidade. Esse atrito, irracionalmente, acalma o animal humano e o reconcilia com seu lugar de origem.

Mas há outro detalhe que aproxima o final de *La ciudad de todos los vientos* do final de *El camino a Ítaca*. Se neste o leitor descobre que todo o romance pode ter sido um sonho de Vladimir numa praça de Barcelona, naquele, o narrador acaba por achar os óculos (LISCANO, 2000a, p. 203), que não usou ao longo de todo o romance. A miopia do narrador-personagem postula uma história desfocada. Este é mais um esforço por retirar do plano da representação mimética a história narrada e situá-la na representação-efeito, na representação-metamorfose.

É possível advertir no título do último capítulo do romance, “O reino não buscado” (LISCANO, 2000a, p. 199)³³⁴, que o retorno é eminentemente literário e, sendo assim, a Ítaca à qual se chega é a mesma ilha na qual a saga de vida-literária começou. O livro-nau deixa C e Liscano no nada, sós com a sua memória literária, a céu aberto e de frente para o mar, realizando o desejo do poema “Mañana empieza el mundo”, do livro *Mar ajeno*: “De retorno à casa, quem partiu não reconhece os lugares. (...) O céu tão alheio, as palavras que não entende. Isto procuravas?, se diz. Nada importa, só que haja mar. Onde está o mar, *meu mar?*”

³³² O lugar encontrado por C e Liscano remete também a este poema de *Miscellanea observata*, intitulado “El lugar desconocido”: “A aventura, como modo de vida, carece de sentido. (...) O que sim faz sentido é ficar no seu lugar. Descobrir o lugar e não deixá-lo mais. (...) Dizer: *este é o meu lugar*, e nele ficar. Ali haverá também um céu, e, talvez, um mar próximo para poder sonhar.” (LISCANO, 1995, p. 33, grifo do autor).

³³³ Liscano escreveu na *Notícia* do livro: “Das sete peças que são apresentadas aqui, a mais antiga é ‘O charlatão’, que comeci a escrever em 1982, e, não satisfeito com o resultado, é a que mais tempo me exigiu.” (LISCANO, 1994, p. 7).

³³⁴ “El reino no buscado”

(LISCANO, 1995, p. 70, grifo do autor).³³⁵ A única convicção do leitor é que sobreviver é preciso para poder navegar, e que escrever significa crer: “Quando tiver um filho, conte para ele o que você quiser, mas não deixe de lhe ensinar como se acende e conserva o fogo. (...) Mas acima de tudo ensine para ele que nunca permita que lhe tirem a fé.” (LISCANO, 1995, p. 61).³³⁶

Crer na literatura como faísca que o vento aviva. Eis aí o último elemento fundamental do romance de Liscano. O vento do título do livro é um dado objetivo da Montevideú geográfica. Mas talvez se transforme em um dado literário se o signo onettiano estiver, de fato, regendo este romance. *Dejemos hablar al viento* não foi o primeiro livro que Onetti publicou em 1979, depois de cinco longos anos em Madri, exílio do qual nunca voltaria?³³⁷ É nesse romance que Santa Maria é incendiada, embora depois seja reconstruída em obras posteriores. Onetti conta que para tornar a escrever longe do Rio da Prata precisou romper com ele, destruindo Santa Maria. E, ao compará-la com Montevideú, disse:

Para mim, Montevideú é uma cidade-fantasma. [Santa Maria é] Uma cidade mais real que Montevideú. (...) [Mas] Se Santa Maria fosse uma cidade real eu não teria outra saída a não ser criar uma cidade melancólica com mar e vento à qual chamaria “Montevideú” (GILIO, 2009, p. 73).³³⁸

No último capítulo do romance de Onetti, intitulado “Por fim, o vento”, o personagem Medina, na noite fechada de um quarto de hotel de Santa Maria, vê o clarão do incêndio devastador da cidade se aproximando: “Medina sentia a cara iluminada e o aumento do calor no vidro, quase insuportável. Tremia sem opor resistência ao que acontecia, vítima de um estranho medo, do sempre decepcionante final da aventura. ‘Eu quis isto durante anos, para

³³⁵ “Ya vuelto a casa, el que se fue no reconoce los lugares. (...) El cielo tan ajeno, las palabras que no entiende. ¿Esto buscabas?, se dice. Nada importa, solo que hubiera mar. ¿Dónde está el mar, *mi mar*?”

³³⁶ “Cuando tengas un hijo cuéntale lo que quieras, pero no dejes de enseñarle cómo se enciende y se conserva el fuego. (...) Pero por sobre todo, enséñale que nunca se deje quitar la fe.” Do poema “Que se queden con el resto”.

³³⁷ “Em 1979 os jornais de Buenos Aires começaram a falar do livro de Onetti que esse ano Bruguera editaria. Chamava-se *Dejemos hablar o viento* e era o primeiro desde que Onetti tinha ido morar na Espanha, cinco anos antes. ‘Quando muitos pensavam que a fonte tinha secado, volta a brotar’, dizia com espírito poético um jornalista num meio argentino.” (GILIO, 2009, p. 57).

³³⁸ “Para mí Montevideo es una ciudad fantasma. [Santa María es] Una ciudad más real que Montevideo. (...) [Pero] Si Santa María fuera una ciudad real yo no tendría otra salida que crear una ciudad melancólica con mar y viento a la que llamaría ‘Montevideo’.”

isto voltei””. (ONETTI, 1999, p. 246).³³⁹ As últimas palavras de Medina soam também como palavras de Onetti, responsável pelo fogo; voltar do exílio em Madri, imaginariamente, a Santa Maria para destruí-la era um imperativo para poder continuar vivendo, inclusive na própria Santa Maria, doravante cada vez mais imaginária.

Parece que Liscano recolhe a frase final do romance de Onetti e constrói seu regresso a Montevideu numa fronteira entre o real e o fictício, desvencilhando-se de uma certa memória que queima, e fundando uma nova Montevideu, particular e literária, no próprio romance de regresso. *La ciudad de todos los vientos*, ao canibalizar Onetti também se torna um lugar paratópico por se erguer como espaço paradoxal que “realiza” um desejo que é, ao mesmo tempo, próprio e alheio, plasmado numa escrita própria e alheia.

³³⁹ “Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, casi insoporable. Temblaba sin resistirse, víctima de un extraño miedo, del siempre decepcionante final de la aventura. ‘Esto lo quise durante años, para esto volví’”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da obra de Liscano e sua singularidade no cenário literário uruguaio decorrem de uma relação paradoxal entre a cena enunciativa do escritor e os enunciados produzidos nesse contexto, assim como de um trabalho formal. O desejo formulado desde o primeiro romance – “Creio que esta versão, como romance, pode existir entre tantas outras, à margem do seu passado e das anedotas carcerárias” (LISCANO, 1992, p. 185) – torna-se uma referência que, não levada ao pé da letra, orienta um percurso de leitura que ora aproxima, ora distancia a obra e a vida, mas, ao propor uma fusão ficcional, nunca as dissocia por completo.

Surgida numa época com características marcantes e bem específicas, a produção literária de Liscano expõe, de um modo geral, um dos mecanismos fundamentais da literatura: a transformação dos elementos nos quais o homem prospera. Tempo, espaço, sujeito e sociedade são submetidos a um processo de metamorfose cuja maior virtude é produzir obras de caráter estético, que remetem ao contexto original, mas deslocam e abrem o foco para uma forma universal do humano, expressa pela plasticidade literária.

O trabalho de Liscano pode ser entendido como uma forma de buscar um novo rosto, uma máscara – outra pessoa – através de um exercício radical de linguagem, que se afasta de uma identidade-mônada e busca a liberdade no devir de sua produção escrita, como fica evidente na seguinte passagem: “Mas para escrever é necessário desarmar todos os posicionamentos, afundar-se, deixar-se afundar, escutar o rumor das palavras. Para isso é necessário deixar de ser, só estar.” (LISCANO, 2007, p. 85).³⁴⁰ O caráter radical do seu projeto não consiste apenas em um grande esforço formal que o leva à estrutura almejada para expressar o que é negado à linguagem ou para se inserir nas brechas deixadas pelos gêneros romance e testemunho. Tal caráter radical também é função de uma gestualidade específica do corpo-Liscano, para o qual, desde o início, a escrita é uma escolha na mesma medida em que é uma determinação e uma renúncia: “O fundamental daquele trabalho para me tornar escritor, penso hoje, abril de 2000, consistiu na tarefa negativa de renunciar. Renunciei a ser outras coisas, todas as que não foram ser escritor.” (LISCANO, 2007, p. 86).³⁴¹

De um modo geral, a obra de Liscano tem a capacidade de fundar mundos possíveis, territórios outros habitáveis pelos personagens, pelo escritor e pelo leitor. Sua escrita se torna

³⁴⁰ “Pero para escribir hay que desarmar todas las posiciones, hundirse, dejarse hundir, oír el rumor de las palabras. Para eso hay que dejar de ser, apenas estar.”

³⁴¹ “Lo fundamental de aquel trabajo para volverme escritor, creo hoy, abril de 2000, consistió en la tarea negativa de renunciar. Renuncié a ser otras cosas, todas las que no fueran ser escritor.”

uma cadência de vida. Como diz Daniel Gil, ao prefaciар *El lenguaje de la soledad*, para Liscano a escrita é a vida, como explicita em *El escritor y el otro*: “Não tenho outra vida, não sei me imaginar de outra maneira. Ainda que não me proponha, minha cabeça vê o mundo em função da letra escrita. Escrever é um modo de olhar. Isso não me torna mais feliz, nem melhor, nem me deixa contente. É como é, não tenho outra vida.” (LISCANO, 2007, p. 86).³⁴²

Nossa escolha teórico-metodológica consistiu em tentar mostrar o funcionamento do discurso literário através de alguns conceitos-chave, cuja forma de agir reunimos sob a dinâmica da representação-efeito, por oposição a uma representação mimética e à suposta capacidade do texto literário de transcender o que é dado como real. Tanto o conceito de paratopia, atrelado à bio/grafia e à embreagem paratópica, quanto os conceitos de heterotopia e exotopia foram postulados como portadores de uma força teórica que possibilita uma ação crítica. Tal força e tal ação supõem o sujeito de forma heterogênea em relação à tradição filosófica moderna, inaugurada por Descartes e Kant. Não sendo possível aceitar nem a transcendência do sujeito nem o alibi do “como se”, o relato, simultaneamente um dizer e um fazer, nunca pode ser imputado a uma categoria que conheceria *a priori*. O sujeito é situado e a fratura do lugar, proposta pelo ponto de vista exo-hetero-paratópico, desemboca na fratura de sentido, elaborado a partir da concretização de uma obra estética, a qual se configura nas fronteiras da história e da ficção. Concebido como uma forma de ação, o discurso literário tem a força de transformar o estado de coisas do mundo, isto é, dos elementos que o compõem, incluídos os sujeitos, seus espaços e tempos de ação, assim como seus dizeres. A metáfora, como tropo, segundo a qual “A” é “B”, cede espaço à metamorfose, que pode ser elevada à categoria de figura literária. Sob seu regime, os termos “A” e “B” saem dos seus respectivos espaços e, metamorfoseados, passam a ocupar um lugar alternativo, entrando novamente na série dos objetos do mundo.

A leitura do *corpus* proposta nesta tese procurou ter a marca do experimental. Tentou-se, ao máximo, tomar distância de uma recepção que ratificasse sentidos cristalizados de antemão no conjunto dos dizeres que constituem o panorama discursivo da tradição uruguaia. Aquilo que significou o processo mais traumático das últimas décadas no Uruguai – a ditadura militar e o exílio maciço que ela provocou, tanto durante o regime como nos vinte e cinco anos

³⁴² “No tengo otra vida. No sé imaginarme de otro modo. Aunque no me lo proponga, mi cabeza ve el mundo en función de la letra escrita. Escribir es un modo de mirar. Eso no me hace feliz, ni mejor, ni me deja contento. Es como es, no tengo otra vida.”

subsequentes – tenta ser elaborado aqui a partir de um lugar específico: a recepção crítica de uma obra literária produzida nesse contexto. Não há isenção, mas também tenta-se evitar o engajamento com quaisquer das tendências ideológicas que prosperaram no período ao qual a obra analisada remete. A opção por um viés analítico com essas características é consequência do caráter experimental do empreendimento literário de Liscano desde o começo. A marca inegável do intempestivo que a sua obra traz é dada pelas condições nas quais se escreve e pelo lugar em que aparece.

No Capítulo II da tese, ao analisarmos conjuntamente *La mansión del tirano*, *El camino a Ítaca* e *Memorias de la guerra reciente*, propusemos a noção de enclausuramento para definir uma poética comum aos três romances. Esse traço partilhado não esconde, entretanto, que cada romance realiza sua feição exo-hetero-paratópica através de uma forma de representação particular. No primeiro deles, deparamos com o nascimento de uma voz literária que se dá através da criação de personagens paratópicos dentre os quais se destaca M. Diante da falta de espelho e num processo rápido e degradante da identidade e da individualidade humana, provocado pela reclusão extrema na “ilha”, Liscano reage refletindo-se numa voz imaginária (o delírio), que toma conta dele e o carrega na nuvem morna de ar que a constitui. O romance, que nasce mental, escrito posteriormente às escondidas em diminutos pedaços de papel, imprime as condições selvagens da situação-limite de enunciação e funda uma multiplicidade de vozes, recurso que se tornará uma marca forte da escrita futura de Liscano. Ao mesmo tempo, *La mansión del tirano* funda uma maneira de se relacionar com a ficção, que impregnará o conjunto de seus livros. Sob o signo do paratópico, o gesto da escrita, como devir, desenha a delgada linha fronteira entre a vida e a obra, que o animal amigo – o corpo - grava quase compulsivamente, tentando se salvar.

No segundo romance analisado no capítulo, *El camino a Ítaca*, o personagem Vladimir é um mendigo que sonha a história narrada, e se arrasta por uma praça de Barcelona. A fronteira entre sonho e realidade desautoriza a leitura exclusivamente mimética, que situaria o enredo do romance somente no contexto que aflora na superfície, no qual Vladimir se apresenta como um autoexilado na Europa da pós-queda do muro de Berlim. Entretanto, esse contexto é fundamental para construir o sentido do romance. O narrador conta fragmentos da memória de Liscano, evocando figuras fundamentais de sua vida entrelaçadas a episódios que deslizam nas fronteiras do bio/gráfico e emergem nos contornos de personagens dúbios ou impossíveis – como a moça da faculdade de medicina, que os militares mataram na tortura – ou de

elementos recorrentes, tais como a cena da cabana de Onetti e a árvore bio/beckettiana. Esta é uma síntese da árvore símbolo-de-afeto, que, no romance *La ciudad de todos los vientos*, o narrador-personagem re-encontra na esquina das ruas José Mármol e Humboldt, e da árvore singela e símbolo-de-vazio, de *Esperando Godot*. Vladimir, perambulando pela cidade, observa o mundo horizontalmente. Posicionado, literalmente, ao rés-do-chão, no canto da praça que escolhe para provocar nojo nos transeuntes, destila uma visão de mundo que poderia ser a de um Vladimir Ilich Lênin desencantado, com sonhos menos ambiciosos para a humanidade, peneirados pela experiência da extrema violência que o século XX significou, da qual Liscano foi protagonista e cujas consequências sofreu na própria carne.

Por último, *Memorias de la guerra reciente*, o mais provocador dos três romances em relação à memória coletiva da ditadura militar uruguaia, situa o personagem principal no território “inimigo”, como soldado. Nesse meio adverso, ermo, inumano e absurdo para os parâmetros civis e para o imaginário coletivo uruguaio da época da publicação, o narrador-personagem encontra uma forma de vida alternativa que cola na sua pele e à qual não é capaz de renunciar quando a “liberdade” lhe é oferecida para voltar à casa e à família. Até a liberdade, aquilo com o que um preso – sobretudo um preso político – mais pode sonhar, é elaborada como liberdade paratópica, o que, neste caso, significa relativizar a noção “sagrada” (moderna) de liberdade. Na reviravolta que acontece no romance, há uma ressignificação de tal noção que não é totalmente assimilável para aqueles homens e aqueles corpos que não passaram pela experiência extrema e radical de enclausuramento que Liscano viveu. Tal ressignificação torna-se compreensível se se entende que foi estando preso e entre militares e soldados que Liscano renasceu do aniquilamento, através de sua escrita. A margem na qual o personagem do romance é situado é produtiva e reveladora de uma fratura contra a qual Liscano lutou – mas da qual também se beneficiou – desde o dia em que se convenceu que era escritor, mesmo antes de ter escrito algo.

Ao analisar *El furgón de los locos* de forma comparada com *¡Bernabé, Bernabé!*, no Capítulo III da tese, foi possível concluir que, mesmo na obra de Liscano que mais se aproxima do testemunho, adota-se um tom reflexivo e um ponto de vista crítico em relação aos acontecimentos políticos e pessoais, decorrentes do encarceramento e do autoritarismo de estado. Tal posicionamento nos levou a propor uma espécie de gênero híbrido, o testemunho paratópico, que se realiza no deslocamento exotópico da própria memória e na crítica às ideologias dominantes, tanto de esquerda quanto de direita. Não fazendo apelo à comiserção,

não tendo características exemplares e negando-se também ao didatismo, *El furgón de los locos* é inovador do ponto de vista formal ao mesmo tempo em que, na sua dimensão testemunhal, transborda uma força comovedora. Por outro lado, este livro, que narra um caso-limite com uma forma impregnada dos mecanismos da ficção, permite preencher heterotopicamente as fendas de sentido e possibilita repensar a representação simplificada de “país do bem” herdada desde a época da segunda fundação nacional, iniciada na década de 1880.

Por último, no Capítulo IV, tal como lemos *La ciudad de todos los vientos*, tornou-se possível constatar que o trabalho de escrita de Liscano é efetivamente constitutivo de sua memória e de sua identidade. A noção de origem, claramente paratópica, através de um retorno conjunto dos personagens e do escritor à sua cidade natal, depois de vinte e três anos de ausência radical, mostra que há um caminho de ida e volta entre vida e ficção, que se mantém fiel ao ato fundador da “ilha”. Como Vladimir, que prospera numa fronteira móvel entre sonho e realidade, C e Liscano – míopes – se deixam estar numa praça de Montevideú, Ítaca improvável, origem adjetivada como “o lugar que não existe”, irônica Macondo num contexto paródico que funciona em uma *mise en abyme*, sem podermos dizer com certeza, e afinal, com qual de todas as asserções se compromete o escritor ao longo do romance, nem quem é o sujeito que se reflete em infinitas telas de televisão em perspectiva. A única certeza é uma opção radical pela literatura e seu regime ficcional que embaralha os territórios vastos que se estendem aos lados da fronteira: o da memória, o da história, o do relato, o da origem e o da constituição de identidades possíveis.

Liscano não parou de escrever. Atualmente trabalha no manuscrito de um romance cujo título é *Vida del cuervo*. Oscar Brando³⁴³, que leu o original, diz que há uma referência a *Moby Dick*, de Melville, mas que, evidentemente, não é só isso, e que também há no romance um texto intitulado “Diario del rengo”. E não disse nada mais. Com essas duas referências, no entanto, é possível supor que Liscano continua desenvolvendo suas obsessões literárias, aquelas que foram fundadas, em silêncio, em *La mansión del tirano*. O rengo (perneta) pode ter algum vínculo com o personagem Rengo Leiva e uma cena de interrogatório do mencionado romance. De um modo geral, este próximo livro talvez seja uma tentativa de “resolver” o que se evoca no título do capítulo VII de *La mansión del tirano*, intitulado “Onde

³⁴³ Conversa informal mantida em junho de 2009.

H volta a tentar esclarecer o problema do corvo e fixar uma posição sobre questões diversas.” (LISCANO, 1992, p. 71).³⁴⁴ Estas são meras hipóteses no escuro sobre uma obra que ainda não viu a luz.

Para concluir, é preciso destacar que, num silêncio que perpetua um outro silêncio primordial – o do calabouço que viu nascer sua voz –, o trabalho de escrita de Liscano consiste, do começo ao fim, em refletir sobre o ato de escrever, inscrever histórias, fundar espaços e construir lugares fronteiriços. Suas experiências de vida o levam ao que propomos chamar ficções de vida. No poema “El silencio del mundo”, que se apresenta como uma arte poética, cremos ver alguns dos pontos que consideramos fundamentais na pesquisa apresentada nesta tese:

Quando se escuta atentamente se ouve o
silêncio.
No silêncio há uma voz que fala. É uma
voz tênue. Há que insistir, esquecer. Então
a voz fala.
Se não se ouve a voz não se ouviu o silêncio.
A gente é em proporção ao silêncio que escuta.

As coisas estão no silêncio. São animais
mansos, sedentos de carícias.
Ou são esses animais o silêncio?

Uma coisa *funda seu espaço*, povoa o silêncio.
As coisas que carecem de silêncio não
significam nada.
Um homem alça o silêncio, e sob a cúpula
do silêncio, tudo se ordena em torno dele.

Uma escrivaninha, uma cadeira do lado, um telefone,
um abajur, outra cadeira, um tapete, um
vidro de perfume, um cinzeiro, um relógio, *dizem*
uma história.
Um diploma de um soldado de uma guerra de
há cem anos, o dicionário da Academia,
outro abajur, a foto de uma menina, outra foto
de um casal com um menino, uma jarra cheia de
lápiz, muitos livros, contam uma vida.
Uma janela, sempre uma janela, papéis,
papéis, uma carta aberta, pastas, mais livros,
mapas, uma xícara vazia, *constroem o lugar.*
Um homem, um homem não expressa nada.
Um homem no silêncio de suas coisas

³⁴⁴ “Donde H vuelve a intentar dilucidar el problema del cuervo y fijar posición sobre cuestiones diversas”.

começa a fazer sentido (LISCANO, 1995, p. 55-56, grifo nosso).³⁴⁵

³⁴⁵ “Cuando se escucha atentamente se oye el / silencio. / En el silencio hay una voz que habla. Es una / tenue voz. Hay que insistir, olvidarse. Entonces / habla la voz. / Si no se oye la voz no se ha oído el silencio. / Se es en proporción al silencio que se escucha. // Las cosas están en el silencio. Son animales / mansos, sedientos de caricias. / ¿O son esos animales el silencio? // Una cosa funda su espacio, puebla el silencio. / Las cosas que carecen de silencio no / significan nada. / Un hombre alza el silencio, y bajo la cúpula / del silencio, todo se le ordena en torno. // Un escritorio, una silla a su lado, un teléfono, / una lámpara, otra silla, una alfombra, un / frasco de perfume, un cenicero, un reloj, dicen / una historia. / Un diploma de un soldado de una guerra de / hace cien años, el diccionario de la Academia, / otra lámpara, la foto de una niña, otra foto / de una pareja con un niño, un jarro lleno de / lápices, muchos libros, cuentan una vida. / Una ventana, siempre una ventana, papeles, / papeles, una carta abierta, carpetas, más libros, / mapas, una taza vacía, construyen el lugar. / Un hombre, un hombre no expresa nada. / Un hombre en el silencio de sus cosas / comienza a tener sentido.”

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planeta sin boca*. Montevideo: Trilce, 2004. 262 p.
- AINSA, Fernando. *Del canon a la periferia*. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya. Montevideo: Ediciones Trilce, 2002. 157 p.
- ALTESOR, Sergio. Liscano aquí y allá. *Brecha*, Montevideo, p. 20, 27 mai. 1994.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. IN BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin. Outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004. 126 p.
- ARNAULD, Antoine; LANCELOT, Claude. *Gramática de Port-Royal*. Trad. Bruno Fregni Bassetto; Henrique Graciano Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 227 p.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários Tradutores São Paulo: Perspectiva, 2004. 507 p.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 303 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 421 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 275 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato*. Trad. Carlos Alberto Faracco e Cristóvão Tezza. S/d, 108 p. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/28717404/9de6861b/Bakhtin_-_Para_uma_filosofia_do_ato.html> Acesso em: 12 mar. 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Clemann-Lévy Éditeur, s/d. 411 p.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 189 p.
- BERAMENDI, Fernando. Memórias recientes de un escritor salvaje. *La Hora*, Montevideo, 5 ago. 1989, p. 4-5.
- BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourença de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo horizonte: Editora UFMG, 2005. 395 p.
- BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas: Dictadura, lenguaje, literatura*. La obra de Carlos Liscano. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2006. 167 p.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Borges*. La pasión de una cita sin fin. México: Siglo XXI, 1999. 183 p.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999a. 270 p.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1999b. 222 p.

BOSI, Alfredo. A escrita de testemunho em Memórias do Cárcere. *Estudos Avançados*, São Paulo, 1995, n. 9 (23), p. 309-322.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005. 431 p.

BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin*. Conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. 223 p.

BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin*. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. 263 p.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Fale/Lamparina, 2005. 174 p.

BRANDO, Oscar. Carlos Liscano: la poética de la soledad. *Revista Deslindes*. Montevideo, p. 183-196, mayo, 1993.

BRANDO, Oscar. “La escritura es la vida”. *Brecha*. Montevideo, 2 de fevereiro de 2001, p. 22.

BRANDO, Oscar. El cuerpo y la palabra. El perseguidor. *Brecha*. Montevideo, 23 de novembro de 2001, p. 30.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 609 p.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. (Orgs.) *Dicionário de Análise do Discurso*. Vários Tradutores. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. 555 p.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Historia cultural: entre práctica y representación. Trad. Claudia Ferrari. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992. 276 p.

COHEN, Keit. O New Criticism nos Estados Unidos. Trad. Ângela Carneiro. IN COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 549-583.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*. Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 264 p.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 431 p.

COSTA LIMA, Luiz. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 1046 p.

DA COSTA, Néstor. El catolicismo en una sociedad secularizada: el caso uruguayo. *Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião*. Porto Alegre, ano 1, n. 1, p. 131-141, set. 1999. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaiseReligiao/article/view/2155/844> Acesso em: 08 jun. 2009.

DÍAZ, Eduardo Acevedo. *Pátria uruguaia*. Antologia. Seleção, tradução e notas Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: Instituto Estadual do livro, 1997. 156 p.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. Los límites de la lógica y el poder. *Búsqueda*, Montevideo, p. ?, 18 set. 1997.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Construcción de la noche*. La vida de Onetti. Montevideo: Cal y Canto, 2009. 245 p.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2006. 152 p.

ESTEFANELL, Marcelo. *El hombre numerado*. Montevideo: Santillana, 2007. 201 p.

FOUCAULT, Michel. *L'herméneutique du sujet. Le courage de la vérité*. Paris, 1982. Internet. Disponível em *E-mule*. Acesso em 20/04/2008.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. 239 p.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541 p.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a, v. III. 432p. (Ditos e Escritos, III).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2006b. 79 p.

GADEA, Carlos. *Paisagens da pós-modernidade: Cultura, política e sociabilidade na América Latina*. Itajaí: Universidade do Vale de Itajaí, 2007. 210 p.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 290 p.

GILIO, Maria Esther. Quizás yo mismo llegue a ser mi casa. *Brecha*, Montevideo, p. 12-13, 18 ago. 1989.

GILIO, Maria. Esther. *Estás acá para creerme*. Entrevistas com Onetti. Montevideo: Cal y Canto, 2009. 161 p.

GOLDSTAIN, Alfredo. Sueña el rey que es rey... *Brecha*, Montevideo, p. 24, 21 fev. 2003.

GUMBRECHT, Ulrich Hans. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. Trad. Ingrid Stain. IN COSTA LIMA, Luiz. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 989-1014.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 316 p.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. IN COSTA LIMA, Luiz. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

JOBIM, José Luis. A ficção dos limites e os limites da ficção. IN GUMBRECHT, Hans U; ROCHA DE CASTRO, João C. (orgs.) *Máscaras da mimesis: A obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 201-218.

JOZEF, Bella. “(Auto)biografia”: os territórios da memória e da história. IN LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. (Orgs.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998, p. 295-308.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 224 p.

La República, Montevideo, p. 29, 25 set. 2007.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Conde de Lautréamont. Trad. Claudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008. 350 p.

LENHARDT, Jacques. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. IN MARTINS, Maria Helena (org.) *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2002. p. 27-39.

LESSA, Alfonso. *La revolución imposible: Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Fin de siglo, 2005. 431 p.

LESSA, Alfonso. *Estado de guerra*. Montevideo: Fin de siglo, 2007. 348 p.

LESSA FRANÇA, Júnia. VASCONCELLOS, Ana Cristina de. (org.) *Manual para normalização de publicações Técnico-Científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 255 p.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 175 p.

LISCANO, Carlos. *El método y otros juguetes carcelarios*. Stockholm: Författares Bokmaskin, 1987. 89 p.

LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca, 1992. 187 p.

LISCANO, Carlos. *Memorias de la guerra reciente*. Montevideo: Trilce, 1993. 125 p.

LISCANO, Carlos. *El charlatán*. Montevideo: Cal y Canto, 1994. 119 p.

- LISCANO, Carlos. *Miscellanea observata*. Montevideo: Cal y Canto, 1995. 72 p.
- LISCANO, Carlos. *El camino a Ítaca*. Montevideo: Cal y Canto, 1997a. 257 p.
- LISCANO, Carlos. *El informante*. Montevideo: Trilce, 1997b. 159 p.
- LISCANO, Carlos. *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo: Planeta, 2000a. 206 p.
- LISCANO, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000b. 155 p.
- LISCANO, Carlos. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001a. 185 p.
- LISCANO, Carlos. *Teatro*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2001b. 211 p.
- LISCANO, Carlos. *Ma famille*. Trad. Françoise Thanas. Montreuil-sous-bois: Éditions Théâtrales Jenunesse, 2001c. 63 p.
- LISCANO, Carlos. *La sinuosa senda*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2002. 54 p.
- LISCANO, Carlos. *Es al ñudo rempujar*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2003. 51 p.
- LISCANO, Carlos. *Nulla dies sine linea*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2006.
- LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Planeta, 2007. 189 p.
- LISCANO, Carlos. L'éternelle nostalgie du livre manquant, par Carlos Liscano. Trad. Jean-Marie Saint-Lu. *LeMonde.fr*, 25 mai. 2007.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Trad. Maria Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 202 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004. 262 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*. Paris: Belin, 2006. 188 p.
- MARAUDA, Lauro. El charlatán. *Brecha*, Montevideo, p. 21, 17 set. 1993.
- MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, 2004, p. 45-68.
- MATTOS, Tomás de. *¡Bernabé, Bernabé!* Montevideo: Santillana, 2004. 346 p.
- MERQUIOR, José Guilherme. "O estruturalismo dos pobres." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/01/1974. Disponível em <<http://jgmerquior.motime.com/post/669973>> Acesso em 18/03/2009.
- MIGDAL, Alicia. El encierro y los mundos. *Brecha*, Montevideo, p. 27, 23 mai. 2003.

- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 405 p.
- NAVAS RUIZ, Ricardo. *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1990. 484 p.
- NOIVILLE, Florence. La littérature née du cachot. *LeMonde.fr*, 30 mar. 2007.
- ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1994. 88 p.
- ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Madrid: Espasa, 1999. 246 p.
- ONETTI, Juan Carlos. *A vida breve*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Planeta, 2004. 319 p.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. 11. ed. Madrid: Alfaguara, 2005. 490 p.
- PAZ, Octavio. *Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 240 p.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 307 p.
- PENCO, Wilfredo. Apología militar. *Semanario Brecha*, Montevideo, p. ?, 4 mai. 1990.
- PEREIRA, Maria Antonieta.; BRANDÃO, Luis Alberto. *Palavras ao sul: Seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica; Faculdade de Letras da UFMG, 1999. 200 p.
- PEYROU, Rosario. La autenticidad del ventrílocuo. *Brecha*, Montevideo, p. 20-21, 29 ago. 1997.
- PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Revista Margens. Caderno de cultura*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n. 2, p.1-3, Out. 2001.
- PLATÃO. *Diálogos. Teeteto. Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes Belém: EDUFPA, 2001. 230 p.
- PREGO GADEA, Omar. *Onetti. Perfil de un solitario*. Montevideo: Banda Oriental, 2009. 107 p.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. 126 p.
- RAMÍREZ, Mercedes. Agua estancada y otras historias. *Brecha*. Montevideo, 15 de marzo de 1991, p. 22.
- RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo. (Org.) *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I: La narrativa del medio siglo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996, v. I. 286 p.

RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo. (Org.) *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II: Una literatura en movimiento. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, v. II. 325 p.

RODÓ, José Henrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. 373 p.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980. 187 p.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003. 744 p.

ROSENCOF, M. *El bataraz*. Montevideo: Alfaguara, 1999. 190 p.

ROSENCOF, M.; HUIDOBRO, E. *Memorias del calabozo*. 1. ed. 1987-1988. Montevideo: Banda Oriental, 2007. 383 p.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 296 p.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2005. 167 p.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y P. Social, 1964. 324 p.

SCHÜTZ, A. Dom Quixote e o problema da realidade. Trad. Luiza Lobo. IN COSTA LIMA, Luiz. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 749-773.

SCHWAB, Gabriele. Criando irrealidades: a mimesis como produção da diferença. IN GUMBRECHT, Hans U; ROCHA DE CASTRO, João C. (orgs.) *Máscaras da mimesis: A obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.114-137.

SOBRAL, Adail. Ético e estético. IN BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin. Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 103-121.

SOLARI, Ana. Palabra, cosa, acción. *Brecha*, Montevideo, p. 20, 27 mai. 1994.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: Os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves; Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 488 p.

TORRES, Alicia. El héroe que quería escribir una novela. *Brecha*, Montevideo, p. 23, 2 fev. 2001.

SOUZA, Maria Eneida de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 177p.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil. 1981. 318 p.

TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique: Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil, 1984. 198 p.

TRISTAN, Eduardo Rey. *A la vuelta de la esquina*. La izquierda revolucionario uruguay 1955-1973. Montevideo: Fin de siglo, 2006. 463 p.

VERRIER, Jean. *Tzvetan Todorov: Du formalisme russe aux morales de l'histoire*. Paris: Bertrand-Lacoste. 1995. 127 p.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartebly e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 188 p.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. *Tabaré*. Montevideo: Ediciones Cruz del sur, 2003. 168 p.