

Rastros, vida-escrita: *El escritor y el otro* de Carlos Liscano

Selomar Claudio Borges (UFSC)

Resumo

Este texto pretende propor uma reflexão a partir de como no livro *El escritor y el otro*, de Carlos Liscano, vida e escrita se buscam, e aspiram dar relevância a reflexões próprias do labor literário. Pensar na prática literária de composição da ficção, que não se isenta de sua impregnação pelo empírico, ao mesmo tempo em que não se nega como imaginário. Pensar como uma possível forma de *autografar* a complexidade da realidade e da invenção, no que têm de contaminações mútuas, converte-se num trato da vida, com abertura às suas infinitas possibilidades, pulsantes, dinâmicas. Por um lado *El escritor y el otro* reflete sobre a complexidade da voz de quem conta, a desconfiança com respeito a uma fonte. Por outro, percebemos características da escritura contemporânea, transgressora das próprias regras, que se posiciona distante da preocupação de ser a mera expressão de algo. A vida do escritor e o gesto do narrador Liscano, ao encenarem o trabalho com a escritura, operam duplo aspecto de um jogo, qual seja o de refletir aspectos da vida exterior à escritura na ação do uso do significante, ao tempo que se volta para si mesma.

Palavras-chave: Autografia; Autoria; Escritura; Ficção; Literatura uruguaia.

Abstract

This paper intends to propose a reflection about how in the book *El escritor y el otro*, by Carlos Liscano, life and writing seek each other, and aspire to reflect on matters relevant to the literary work. Thinking in literary practice of fiction composition, which is not exempt from its empirical uptake, while not denying it as imaginary. Thinking as a possible way to *autograph* the complexity of reality and of invention, as what they have as mutual contamination, becomes a treatment from life with openness to its infinite, pulsating, dynamic possibilities. On the one hand *El escritor y el otro* reflects on the complexity of the voice of the one who tells it, the distrust with respect to a source. On the other, we see characteristics of contemporary writing, transgressor of the rules themselves, which is positioned away from the worry of being a mere expression of something. The writer's life and narrator Liscano's gesture, to act out the job with writing, operate the dual aspect of a game, which reflects aspects of exterior life to writing in the use of significant action, as in the same time it returns to itself.

Keywords: Autography; Author; Writing; Fiction; Uruguayan literature.

1. LISCANO, Carlos.
El escritor y el otro, 2007a.

[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Roland Barthes, *A morte do autor*

Una mancha de tinta sobre el papel. Una gotita apenas dejada caer desde un cuentagotas. Luego hacerla correr, empujarla con la punta de la lapicera. Encontrar una forma que recuerda algo, una cara, una situación. Enseguida perderla porque otra línea se atraviesa. Volver a la búsqueda, a tratar de encontrar en el negro sobre el blanco algo más que el azar o aburrimiento.

Carlos Liscano, *El escritor y el otro*

*El escritor y el otro*¹ do escritor Carlos Liscano reflete o que a produção literária do autor vinha propondo: reflexões sobre os limites entre o *homem de carne e osso* e sua posta em escrita, bem como sobre as vicissitudes da criação ficcional. Com narradores e personagens discutindo o seu próprio papel, escritores ficcionalizados, autores reavaliando e pondo em xeque seus poderes demiúrgicos, contrapõem-se seus textos ao abuso na crença em uma verdade irrefutável, que aposta em um binarismo radical e que outorga ao escritor um papel centralizador, homogeneizador e logocêntrico. Pelo contrário, na sua *ceno-grafia*, quer desnudar o autor sem assertivas, dúbio, dividido. Além disso, aos poucos Liscano parece desinteressar-se de inventar um nome para o *eu* que conta. Em *El escritor y el otro* não só uma voz, senão diversas delas, optarão pelo uso do nome próprio Carlos Liscano. Todas as vozes narrativas falam de si, de sua experiência, de suas lembranças, de seus medos e anseios, todas almejam o *indivíduo*. Revela-se a diversidade do eu, do eu que se cria como ficção, ficção fragmentada e fragmentária pelas próprias incisões do sujeito figurado.

Vida na escrita ou escrita na vida? O próprio início doseu escrever ou inscrever-se como escritor durante o período em que esteve preso, por mais de treze anos, pela ditadura cívico-militar instalada no Uruguai durante as décadas de 1970 e 1980, ou seja, na prisão, com a proibição, as privações, a tortura, fato que comumente aparece, mesmo que transversalmente, em seus escritos, só aumenta a vertigem dessa tensão em sua escritura. Ao apelar diversas vezes à autorreferencialidade, a dados reconhecidos como da história pessoal do homem público, também dos lugares em que está inscrita essa história, suscita como que um entrecruzamento de caminhos que se contaminam mutuamente, jogo ambíguo ou indiferenciado que gera fronteiras pouco claras entre o relato de vida e o fingimento total na criação.

Queremos aqui, portanto, sugerir um olhar propositado sobre o citado texto de Liscano, lançado em 2007, porém que lhe custou, sabemos, muitos anos até sua concretização em livro. Nele, aquilo que para nós é quase que uma culminação do essencial da produção do autor, e que é trabalhado em sua dinâmica literária desde o início: a problematização da vida como escrita e da escrita como vida. O que nos faz lembrar uma frase de Barthes em *A preparação do romance*: “o homem se opõe menos à obra se ele faz de si a própria obra”².

2. BARTHES, Roland. *A preparação do romance II*, 2005b, p. 86.

3. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, 2002, p. 21.

4. LISCANO, Carlos. *Del caos a la literatura*, 2007b, p. 235.

Do outro ao escritor

Em *El escritor y el otro* visualizamos todo um movimento reflexivo sobre o escrever, sobre a ficção que se quer ser o relato da realidade, ou que finge querer-se como tal. Há, também, o sugestionado ato primeiro de criação do escritor, ser outro, porém ser primeiro no domínio da mão que escreve, qual imagem forjada por Blanchot da mão *enférma* que nunca deixa o lápis, e que luta pelo domínio com “[...] la otra mano, la del que no escribe, capaz de intervenir em el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo.”³ Insinua-se no texto o projeto de tornar dramatizada por meio da escrita uma teoria forjada no delírio dos tempos de solidão e confinamento: a invenção do escritor.

En 1980 en un calabozo inventé un personaje, el otro, que iba a escribir una obra literaria. Lo que nunca me dije es que ese invento es resultado de delirar durante meses. Era un delirio privado, un poco bondadoso e inofensivo, pero era delirio, y por momentos también era exagerado, febril, de una violencia arrasadora, pero invisible para los demás porque era algo que ocurría íntimamente, entre la palabra y yo. Entonces me iba de la cárcel y del mundo, a un país poblado de objetos abstractos y absurdos, territorio de la literatura. Mientras deliraba era otro. La cosa está en que después de aquel paréntesis, vuelto a la vida fuera de la cárcel, el inventado no regresó a su sitio, a la no existencia que le correspondía como mera fantasía [...]⁴

Essa invenção não foge à linguagem, seu delírio de autoengendramento é no campo da linguagem, não poderia ser diferente. Linguagem usada para falar de si, ficção de si, mas que pode e termina por ser outra coisa. Recordá-nos a figura da alegoria e da advertência que Derrida faz da importância dela para De Man que, por sua vez, enfatiza a sua estrutura *sequencial e narrativa*. E que

5. DERRIDA, Jacques. *Mnemosyne*, 1989, s/p.
6. Cf. BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas*, 2006, p. 95.
7. ALZUGARAT, Alfredo. *El constante retorno*, 2010.

no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que se ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma.⁵

Por outra parte, certa partição em dois, na vida, em carne, já a havia vivenciado o Liscano factual. Muito jovem ingressou na Escola Militar da Aeronáutica, ainda que não tivesse atração ou afinidade com aquele mundo, e, apesar do contato com membros de esquerda radical que se organizavam naquele momento de conturbação social e repressão. Em 1970, devido à sua postura contestatória, dispensam-no e o prendem por três meses. Antes de ser novamente encarcerado em 1972, viveu e militou na clandestinidade. Liscano recorda: “la doble vida, era de crisis permanente. Representar siempre dos vidas, no tener futuro, la ausencia de un horizonte, aunque sea imaginario, la imposibilidad de construir una familia, planificar la vida, era duro [...]”⁶ Em seguida seria preso por pertencer ao Movimento de Libertação Nacional, os Tupamaros, que o levaria a ficar encarcerado até o retorno da democracia no Uruguai em 1985.

Alfredo Alzugarat⁷ conta que no *Penal de Libertad*, nome da prisão na qual ambos e também muitos outros presos políticos estiveram encerrados, existia um pequeno edifício, afastado de todos os outros, conhecido como *La Isla*. Lá estavam os calabouços, celas especiais de castigo, lugar em que os presos eram confinados, sem companhia, por supostas atitudes consideradas graves. Liscano, tupamaro e ex-militar, portanto seguramente considerado duplamente traidor, não necessitava muito para ser levado à solitária. O espaço reduzido, com paredes úmidas, uma latrina, uma torneira que funcionava de acordo com o humor dos carcereiros, uma janela a três metros de altura, e, um colchão que lhe era entregue à noite e retirado pela manhã, era o que tinha. Horas intermináveis, dias, semanas, um mês, às vezes dois meses ou mais, num isolamento capaz de fazer qualquer um perder a razão. O próprio escritor relata:

[...] me tocó estar meses allí, castigado, en un calabozo. En condiciones de aislamiento duro el delirio es inevitable. En el delirio habita la tentación de la locura, que atrae como casi ninguna otra cosa en este mundo. En aquel lugar de castigo, al que con justicia llamaban “La isla”, el individuo regresaba a una soledad sin límites. Para poder controlar mi delirio de dieciséis horas por día me pareció que podía escribir una novela mental. De inmediato me puse a la tarea. Entonces el delirio se hizo inmenso, poderoso, inabarcable. Pero era un delirio que yo controlaba. O que me parecía que podía controlar. Meses estuve escribiendo mi novela mental. Los carceleros de La isla que me

llevaban la comida me veían a mí, el de todas las horas, y eso los tranquilizaba. No veían al otro, al que mi delirio estaba inventando, ni se daban cuenta del diálogo intenso que transcurría en el calabozo.⁸

Nessa experiência, o uruguaio relata a criação dessa outra voz, e a partir daí inicia realmente uma experiência sem volta no mundo da palavra, onde começa a narrar para si, para o outro; de si, do outro. Ao tentarmos resgatar em parte a gênese de escrita desse homem de carne e osso, percebemos não só aspectos dramáticos e radicais na concepção do querer-escrever, mas também o desejo, ainda que com dor. Reflitamos com Barthes sobre o assunto:

Por muito tempo acreditei que havia um *Querer-Escriver* em si: *Escriver*, verbo intransitivo - hoje tenho menos certeza. Talvez querer-escrever = querer escrever algo *Querer-Escriver* + Objeto. Haveria *Fantasia de escritura*: tomar a expressão em sua força desejante, isto é, compreendamo-lo em igualdade com as fantasias ditas sexuais. Uma fantasia sexual = um enredo com um sujeito (eu) e um objeto típico (uma parte do corpo, uma prática, uma situação), essa conjunção produzindo um prazer *Fantasia de escritura* = eu produzindo um “objeto literário”; isto é, escrevendo-o (aqui a fantasia apaga, como sempre, as dificuldades, os fiascos) ou então quase terminando de o escrever.⁹

E o desejo de escrever também se mostra de forma extrema já que o primeiro romance de Liscano não foi apenas planejado mentalmente, como se imagina que todo escritor o possa fazer, mas *escrito* mentalmente, como relata o próprio escritor. O que nos leva a conceber o primeiro manuscrito de seu primeiro romance, produzido na prisão, mas já fora do calabouço, como uma *reescritura*, ou uma espécie de. Mais ainda, se levamos em conta que esse primeiro manuscrito, finalizado após um ano de trabalho, foi apreendido por um soldado numa revista à sua cela em 1981, ação que o levou a empreender a produção de um novo manuscrito do mesmo romance – que, claro está, nunca será o mesmo –, o livro publicado que leva o título *La mansión del tirano*¹⁰ – seu primeiro romance, posteriormente publicado em 1992 – será como a reescritura da reescritura, abismo fascinante e que bem ilustra uma outra questão no mundo do desejo de escrever que é o não poder parar de escrever, no texto que nunca termina. Talvez percebamos o desejo de buscar a escrita original – por certo anseio irrefreável –, afim com o desejo de reescrever. Recordemos que em *A ordem do discurso* lemos uma crítica de Foucault com respeito a certas noções como significação, originalidade, unidade e criação, que:

8. LISCANO, Carlos. Del caos a la literatura, 2007b, p. 236.

9. BARTHES, Roland. *A preparação do romance I*, 2005^o, p. 20.

10. LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano*, 1992.

11. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, 2004, p. 54.

12. LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*, 2007a, p. 46.

de modo geral dominaram a história tradicional das ideias onde, de comum acordo, se procurava o ponto da criação, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema, a marca da originalidade individual e o tesouro indefinido das significações ocultas.¹¹

Contudo, o *desejo* se dá com violência por meio da descoberta do início do processo criador de uma alteridade, como vemos nesta fala do narrador:

Sé que he escrito algunos libros con gran violencia. *La mansión del tirano, El camino a Ítaca, El informante, El furgón de los locos*, el cuento “El charlatán”. Supongo que la frase breve, la escasez de adjetivos, tiene que ver con la violencia con que escribí esos trabajos. Cada frase es como un golpe. Me gustaría que las frases de aquellos libros, por lo menos alguna, fueran como un golpe, como dar el puño sobre la mesa. Porque es eso lo que no encuentro ahora. Por eso me voy a un boliche a hablar con cualquiera que me reciba, que esté dispuesto a no preguntarse ni preguntarme nada. Hablar por hablar mirando la copa.¹²

É importante destacar também que é precisamente nos meses de confinamento no calabouço que germina aquela que será a reflexão central do livro sobre o qual nos debruçamos. Cria-se o outro, que no livro não será assim chamado, será o *escritor*, que é quem ensaia o desejo de tomar as rédeas da criação e da própria vida de seu criador, submetendo este último à categoria de *o outro*, mesmo que, por certo, a criação nunca será direcionada por uma força, nem terá o valor de plenitude. E juntamente a isso, as reflexões escritas no livro remeterão a outro movimento problematizador, também fundamental, que o texto faz em seu próprio interior, ou seja, esse roçar constante entre vida e obra, e a consequente tensão entre o relato que pode ser tido como autobiográfico ou testemunhal, com vistas a uma suposta verdade de vida, e a invenção ficcional. Pensando nisso, vale a pena que lembremos a criação crítica de Silviano Santiago analisando o texto dentro do texto de Cyro dos Anjos:

Acariciada pelo desejo daquele que passa a ser o narrador e protagonista do relato, os signos de uma vida – pouco importa o sexo biológico de quem deposita o sêmen no ovário do futuro livro, já que o estupro desloca o objeto de análise do plano da realidade para o plano da realidade estruturada simbolicamente, ou seja, tudo passa a se dar no plano da emoção recolhida e da reflexão – penetram o espírito, fecundam-no em escrita, fazendo brotar no interior da mente um *duplo* imaginário da realidade, que será

doravante alimentado pela placenta da invenção artística até o momento em que tiver de ser posto para fora, e o será, visto que desde sempre “reclama autonomia no espaço”.¹³

Paul de Man, por sua vez, percebe uma estrutura especular em todo texto chamado autobiográfico, e não só nele, mas em todo texto. Para De Man interioriza-se nos textos uma figura de leitura, *tropológica*, em que dois sujeitos no processo de leitura se refletem mutuamente, num processo de substituição. Diz ainda que “o momento especular não é primordialmente uma situação ou um evento que pode ser localizado em uma história, mas que é a manifestação, no nível do referente, de uma estrutura linguística”.¹⁴ Ou seja, aquilo que parece uma divisão metafísica em Liscano é, antes de tudo, uma questão de linguagem, em que a criação do outro performa a reflexão mútua na leitura do texto que nasce do delírio do calabouço, também da leitura mútua dos dois sujeitos que se olham no processo de escrita, ainda que seja um ensaio da *performance* que se dará posteriormente no papel.

Com respeito a esses dois sujeitos, salienta Nora Catelli¹⁵ que De Man percebe a aparição deles no instante que a narração começa, quando há um movimento no qual o *exposto* sofre uma *desfiguração*. Surgem os dois sujeitos, de algum modo impossíveis, num momento que para De Man é especular, e que entendemos que se potencializa no texto em que o autor se declara o sujeito refletido, ou seja, o momento autobiográfico demaniano. Porém ainda mais importante nos parece ser o que a citada crítica argentina ressalta: “Lo informe, el vacío previo; y la máscara que desfigura esse vacío previo. Se otorga, concluía [De Man], un rostro cuya identidad se ignora.”¹⁶ O vazio da linguagem cria a voz do outro, *ficção de uma entidade ausente*, que ganha voz e rosto e, por fim, nome. Nome que “é tornado inteligível e memorável como uma face. Nosso tópico lida com por e depor faces, com figurar [*face*] e desfigurar [*de-face*], *figura*, *figuração* e *desfiguração*”, diz De Man¹⁷.

Uma vez ressaltada a in-transitividade do escrever, o texto do escritor uruguaio autorreflete sobre quem escreve, também sobre a experiência pessoal, a memória, a época e suas influências. É a própria posta em escrita discutindo a escritura e de onde esta se origina. Quando o narrador de Liscano se flagra *escrevendo* à sombra do *outro*, buscando a escritura primeira, procurando parecer-se e ao mesmo tempo diferenciar-se de seus mestres, aí está em plena ação escritural ensaiando com a escrita coletiva, que é uma das características fundamentais para entender-se que aquele que escreve renuncia a si mesmo, dado que está trabalhando com a confluência de textos de tempos diversos e com discursos que estão para além da individuali-

13. SANTIAGO, Silvano. *A vida como literatura*, 2006, p. 16.

14. DE MAN, Paul. *Autobiografia como Desfiguração*, 2012, p. 4.

15. CATELLI, Nora. *Paul De Man revisitado*, 2007.

16. *Ibidem*, p. 35.

17. DE MAN, Paul, *op. cit.*, p. 8.

18. DERRIDA, Jacques.
Otobiografias, 2009.

19. MOREIRAS, Alberto.
Autografia: pensador firmado
(Nietzsche y Derrida), 1991,
p. 132.

20. AGAMBEN, Giorgio.
O autor como gesto, 2007.

dade e da originalidade. *El escritor y el otro* mostra um escritor duvidando de suas atribuições autorais primárias. Parodia Liscano seu próprio labor ao ficcionalizá-lo e ficcionalizar-se. Em certa medida, ao deixar-se levar pela mão que escreve, com toda a rapidez, num fluxo proposto a vencer o pensamento da mente individual, como confessa o narrador, ele aceita, a partir disso, essa escrita coletiva, contribuindo para a sua dessacralização. Cogita sobre sua ação espontânea do e no próprio ato de escritura, quase que como o reflexo de um rascunho que se deixa divulgar aos seus possíveis interlocutores. E até nisso coexiste com a dubiedade, já que ele próprio parece ser o destino de sua interlocução.

Em *A orelha do outro* Derrida afirma que o assinante do texto autobiográfico é seu mesmo destinatário, a assinatura não ocorreria no momento da escrita, mas no momento que o outro o escuta. A orelha do outro se constituiria no *eu autobiográfico*¹⁸. Escreve-se a si, também se escreve ao outro, como um remetente e um destinatário que aparentemente são os mesmos. Alberto Moreiras trabalhando sobre essas noções comenta: “Esta es la temática del doble sí que Derrida ha desarrollado en otros lugares: el sí es siempre un sí al sí, porque el primer sí no es inmediatamente presente, sino diferido por la constitución misma de su posibilidad. Es, digamos, el asentimiento a un envío a cuya recepción hay que asentir previamente”¹⁹.

Lançando-se no jogo da escritura

Liscano como autor pode estar marcando sua presença no procedimento de presença aparentemente remarcada em seu texto, através do mesmo nome próprio de um personagem, que também é autor e escritor, e do mesmo modo através das vozes, que se confundem, desse personagem (que pode ainda ser aceito como vários). No entanto, essa aparente presença se expressa apenas no gesto de afirmar a expressão de outro, gesto que, segundo Agamben, é o inexpresso em cada ato de expressão²⁰. Ao fazê-lo, problematiza o ato mesmo, pois põe em jogo a vida real do sujeito bifurcado que não teria expressão distinta à de um discurso cotidiano, do que tende a desaparecer, a fala transitiva de Barthes. Sem esta posta em escrita, a expressão do sujeito no mundo (no caso, *ficcionalizado*) seria apagada, ou talvez existisse com menores rastros em registros carcerários, semelhantemente às vidas reais dos homens infames investigados por Foucault em *A vida dos homens infames* e que, segundo Agamben, foram

[...] ‘postos em jogo’ (*jouées*) [...] expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. Não tanto porque *jouer* também tem um significado teatral (a frase poderia significar também “foram colocadas em cena, recitadas”), mas porque, no texto, o agente, quem pôs em jogo as vidas, fica intencionalmente na sombra.²¹

O personagem-autor Liscano teatraliza sua aparição constante, não quer ficar à sombra, ainda que afirme: “[...] pasé de la primera persona [...] a Liscano como sombra que pasa por las páginas de una novela”.²² O certo é que (se) teatraliza à *sombra*, e na aparente voz do *outro* que é também sua. Ao mesmo tempo está a outra voz do *outro*, a do homem do dia-a-dia, a do discurso transitivo, e nelas se esconde o autor.

Sem pretensão de textualizar um discurso histórico, cria a sensação, no entanto, de que trata da posta em escrita também de uma vida registrada pelos discursos do poder em um dado momento histórico (já que está registrada nos arquivos da ditadura uruguaia, nas reportagens jornalísticas sobre a ditadura, etc.). Esta sensação nos remete novamente ao texto de Foucault sobre as vidas, quase anônimas, de homens infames:

[...] existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que, no entanto, tivessem sido atravessadas por um certo ardor, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia, um excesso na malvadeza, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua própria mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena. Parti em busca dessas espécies de partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto menores elas próprias o são, e difíceis de discernir. Para que alguma coisa delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidío trajeto.²³

Vidas lançadas no jogo da escritura, na ação da narrativa, e que deixam à mostra todo um movimento do próprio jogo ao percebermos o íntimo desejo do autor em abismo Foucault (já que aquelas vidas ao fazerem parte de registros, de alguma maneira, já haviam sido filtradas por uma mão autoral, esta sim tremendamente invisível) em manejar os dados não ficcionais como ficção. De certa maneira Foucault já faz esta operação ao selecionar esses dados e separá-los, ao manipulá-

21. *Ibidem*, p. 60.

22. LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*, 2007a, p. 110.

23. FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*, 2006, p. 207.

24. Ibidem, p. 203-204.

25. BENJAMIN, Walter.
O narrador, 1985.

26. FOUCAULT, Michel, op.
cit., p. 222.

-los numa espécie de colagem, sem que, no entanto, percam o efeito de contar ecos de vidas reais:

É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos. [...] são exemplos que trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase instantaneamente. O termo “notícia” me conviria bastante para designá-los, pela dupla referência que ele indica: a rapidez do relato e a realidade dos acontecimentos relatados: pois tal é, nesses textos, a condensação das coisas ditas, que não se sabe se a intensidade que os atravessa deve-se mais ao clamor das palavras ou à violência dos fatos que neles se encontram. Vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário.²⁴

Numa direção oposta, ainda que percorrendo a mesma via, os rastros de vida de Liscano, à parte dos possíveis registros carcerários que não foram destruídos, dos documentos de soltura, das passagens de avião, das entrevistas, etc., e que imprimem sua história factual à sociedade, buscam reativar-se por meio da ficção e da *ficcionalização*, através da voz autoral que é lançada na escrita. Tudo o que sabemos dessa vida, portanto, passa pelo discurso organizado na escritura, talvez buscando sentido pela forma. Quem sabe como o narrador de Walter Benjamin que aposta tudo na possibilidade de narrar a experiência, naquela que passa de pessoa a pessoa, anonimamente oralizada.²⁵

Mas mais adiante Foucault confessa:

Eu dizia, ao começar, que gostaria que se lessem esses textos do mesmo modo que “notícias” [ou estranhos poemas?]. Era demasiado dizer, sem dúvida; nenhum deles valerá o menor relato de Chekhov, de Maupassant ou de James. Nem “quase” nem “subliteratura”, não é sequer o esboço de um gênero; é, na desordem, no barulho e na dor, o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce.²⁶

A tortura, a *Isla*, o silêncio, o abandono, a escritura primeira, a perda. Toda uma vida contada em fragmentos, imitando a memória, plasmada na escritura ficcional de Liscano, qual indecisão no desejo de Foucault em relatar vidas como *notícias* ou como *estranhos poemas*, é exposta como romances, transferindo à leitura talvez o desejo oposto: de designá-la como uma vida de fato.

Uma vida como foi a do homem Liscano, dos seus inícios como escritor, obrigado à convivência com as dores da tortura,

com os maus cheiros de seu corpo, com a quase loucura; como fazê-la caber no papel? A perda do primeiro romance, o desejo de ser escritor, a solidão; como? Para que se façam presentes num livro é necessário que alguém se arrisque na leitura, ocupando o espaço do autor. E o lugar de encontro é a escritura, onde os gestos do autor e do leitor se põem em jogo no texto. Jogo, por sua vez, de uma complexidade abismal, já que exige a reunião de uma rede de discursos, práticas e mecanismos, para fazerem frente a uma urgência, e conseguirem um efeito, o que, *grosso modo*, é o dispositivo de Foucault.

E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela.²⁷

27. AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*, 2007, p. 63.

28. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*, 1982.

Escritor, vozes

Afã em dramatizar a obra ao máximo, discutindo e rediscutindo-se enquanto escritura, ficção que se (con)funde constantemente com o mundo *real* do próprio escritor, Liscano dividido em dois dentro da narrativa de *El escritor y el otro*. Nesse jogo, onde o autor como nome próprio não faz nenhum esforço em ocultar-se, em ocultar Liscano – seja este entendido como autor, narrador, escritor, personagem –, relativiza a função do eu, tanto gramatical quanto ente que pretende atestar verossimilhança à obra. Mesmo que Liscano não optasse pelo uso do nome próprio, ou do pronome eu, dificilmente se ocultaria, portanto não impediria a dúvida sutil de que o escritor fala de si. Barthes²⁸ diz que o escritor ao manejar as categorias pessoais não faz mais que tentativas destinadas a dar à sua própria pessoa o estatuto de um verdadeiro signo. O escritor não tenta mais que transformar seu eu em fragmento de código.

Já sabemos que atribuir ao corpo que escreve, teologicamente, o nome de autor, não é mais pertinente, pelo menos nas concepções nas quais nos apoiamos. O mesmo seria procurar o autor ao lado do escritor real. Há sim uma voz fictícia que confusamente parece brotar do escritor real Liscano, como vinda da pessoa, do sujeito que joga um jogo, nos pontos negros que momentaneamente se juntam como traços no vazio do mundo em branco que vai se povoando. Posteriormente

29. REALES, Liliana. *A vigília da escrita*, 2009, p. 63.

30. Ibidem, p. 179.

31. LISCANO, Carlos. Teoría falsa acerca de cómo alguien se hace escritor, 2010, p. 123.

outros deles comporão novos traços, alguns dos quais se dirão serem o mesmo escritor que esteve em cenas anteriores.

A história desse sujeito e de sua vida jogada na composição narrativa é linguagem, e nisso sim se assemelharia ou encenaria o papel do sujeito real, que igualmente nasce com a linguagem. Liscano transmuta seu corpo em corpus, em *El escritor y el otro* as marcas paródicas são muito claras, posto que um personagem chamado Carlos Liscano é autor e narrador, mas principalmente um escritor.

Liliana Reales observa que em *Para una tumba sin nombre*, de Onetti, há um narrador (o médico) que não só nos conta a história, senão que *a escreve* (dentro da ficção), portanto:

A diferença é fundamental. Pois, trata-se de apresentar não só o narrador, o escritor e através dele, mesmo que indiretamente, todas as vicissitudes da escrita. Escrever significa reescrever, reorganizar, cortar, acrescentar, restaurar, rasurar, colar, operar “cirurgicamente” sobre um suporte [...], e assumir a responsabilidade da organização de um material que será “manipulado”, também materialmente, pela leitura crítica.²⁹

Daí a importância de termos em conta as variadas propostas dentro do universo diegético de *El escritor y el otro*, posto que à semelhança do narrador-escritor de Onetti, o de Liscano se revela e nos põe a pensar sobre as consequências de sua atuação na narrativa. Portanto, o narrador-escritor de Liscano, ao expor-se abertamente, possibilita a discussão do que expõe e de sua atitude autoexpositiva. O fato de ser um escritor quem conta a história afasta a possibilidade da palavra ser tão só um meio de expressão ou com vistas a atestar, explicar, ensinar, tendo na palavra o suporte para tal fim. Ao pôr em destaque a figura do escritor, Liscano articula toda a tensão gerada pelo labor de escrever, mas fundamentalmente, destaca o jogo de exclusão do autor de carne e osso, pois transfere a seu personagem a problemática de quem escreve, e cria “o efeito de dissolução do sujeito que escreve e o de ser o texto que está a se escrever”.³⁰

Ante tudo, para Liscano, criar o escritor. A este protótipo de homem dedicado dia a dia às letras há que se lhe dar um nascimento, uma criação definitiva, arriscando-se ao que virá como consequência dessa ação primeira. O escritor de fato Liscano chama o processo de “Teoria falsa acerca de como alguém se faz escritor”. Teoriza que “[...] el escritor es la mayor obra del escritor. El escritor es una ficción y su obra principal no son sus libros sino que es él mismo, la invención del personaje que los va a escribir”³¹, que é quando o indivíduo comum se decide a construir aquele que viverá somente para escrever.

Por outra parte, Aira em *Novelles Impressions du Petit Maroc*, escreve:

Há um paradoxo: para ser escritor, basta, e é necessário, acreditar que se é. Mas quem se acredita escritor, quem se convenceu, nunca o é. O necessário parece ser a crença em processo. É como se tudo estivesse no momento juvenil em que se formula a vocação: eu serei escritor. Daí em diante vive-se sempre nesse momento original, sem chegar jamais ao que em outros casos seria a realização.³²

Aira também pensa no escritor como uma *proliferação de teorias falsas*, mas diz que o escritor na sua literatura se cria como mito, já que a literatura é o método de fazer mitos das particularidades, e de criar a impossível repetição do único. E o escritor se importa em multiplicar sua qualidade de único, daí resultar numa pretensão falsa. Se os escritores são interrogados sobre sua obra, indagados a revelarem seus segredos, não o conseguem, pois não os conhecem, já que seus segredos são os da própria literatura. Por fim, Aira parece, não com pouca ironia, valorizar o mito, em detrimento da obra: “O verdadeiro escritor é o que efetua a transmutação do mau em bom mediante seu mito pessoal, sem prestar muita atenção ao que definitivamente escreve.”³³ Porém Liscano dá atenção ao mito como algo não tão público, pelo menos no seu discurso. Diz que não importa que os demais não saibam do fato, mas sim que ele, ao mesmo tempo criador e criatura, tenha consciência de que nasceu um novo escritor, invenção que nunca termina. A crise entre o individual e o público se instala na figura do escritor, tida também como obra por Liscano.

Essa divisão do escritor criado para escrever e o *outro*, homem do mundo cotidiano, apresenta uma dificuldade para além daquela do que escrever: a dominação do homem do dia-a-dia por essa alteridade escritor, enfim, pela literatura. Reclama o narrador dessa situação:

[...] descansar y un día despertarme, que haya sol y que todo sea suave, ligero, y que yo me haya olvidado de ser quien soy y no tenga necesidad de pensar en escribir, de pensar en decir, de pensar en construir el mismo personaje que se cuenta, que soy yo. Porque yo soy lo que escribo y no soy nada más que eso. Y como lo que escribo es lo que es, entonces yo no soy nada. Extranjero de mí mismo, yo no debería existir.³⁴

Não é à toa que o *outro* é chamado de criado (servente), dominado pelo inventado. O inventado vive num mundo de palavras, o servente na *realidade*.

Percebemos essa preocupação, ou constatação, igualmente

32. AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, 2011, p. 15.

33. *Ibidem*, p. 24.

34. LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*, 2007a, p. 28.

35. BORGES, Jorge Luis. Borges y yo. In: *Obras completas*, 1974, p. 808.

36. LISCANO, Carlos. A invenção do escritor, 2009, p. 3.

37. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, 2005, p. 45.

tornada ficção em, por exemplo, Jorge Luis Borges. Em “Borges y yo” se plasma a conflitiva relação entre o homem privado e o homem público (o escritor). Como no texto de Liscano, o de Borges também coincide com o uso do nome próprio do escritor factual. A pequena diferença está em que no texto borgiano o *outro* é o *escritor*, enquanto que Liscano parece dar nova leitura à questão ao chamar de *outro* ao homem privado, talvez ao querer definir a submissão que este lhe deve ao *escritor*. Contudo, apesar de o tom que Borges parece adotar não seja o de intensa luta, este deixa claro a imposição do escritor ao homem cotidiano:

[...] yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.³⁵

Enquanto isso, o próprio Liscano nos comentou sobre essa relação em entrevista:

En *El escritor y el otro* traté de decir que el escritor se quedó con la vida de Liscano. Creo que sucede siempre, o le sucede a muchos escritores. El que fue ya no existe, el escritor se quedó con todo. Pero hay momentos, instantes, en que el individuo logra recuperarse, ser el que era. Es una ilusión. La invención del escritor hace que el individuo nunca llegue a ser el que iba a ser si no se hubiera hecho escritor. A veces siento que sí, que logro volver al que fui, al que iba a ser, cuando me encuentro con amigos que me conocieron cuando no era escritor. Ellos dan testimonio de que Liscano existió. El resto del tiempo el escritor se encarga de todo. Es que la escritura creativa, en mi concepto, es un modo de vivir que afecta todos los órdenes de la existencia: los trabajos, las lecturas, los afectos. Se vive para escribir. Aunque uno no escriba, los objetos de reflexión son los de un escritor. No hay escapatoria.³⁶

E este mundo de palavras em que vive o escritor lhe dá poder: “Falar, eis o que é importante; aquele que só pode ouvir depende da fala, e vem somente em segundo lugar.”³⁷ Blanchot está aqui tratando da dialética do mestre e do escravo. Encontra na fala do poeta a fala soberana, a fala do mestre, não obstante que muitas vezes, em sua loucura, não sabe o que diz. Liscano inventa Liscano, o *outro* inventa o escritor, o primeiro fica sem voz, e sabe que existe, mas não consegue ser, não consegue ter fala. Já o personagem criado a toma, e vai com ela contando-se.

O jogo do contar é problematizado de tal maneira no

texto de Liscano que nos dificulta identificar de quem parte a enunciação narrativa. Muitas vezes saídas de um Liscano: “¿Quién piensa esto, yo, el narrador de la novela o el personaje?”³⁸ Essa dúvida nos remete novamente ao texto de Borges, quando se lê no final do escrito: “No sé cuál de los dos escribe esta página”³⁹. Em *El escritor y el otro* a desconfiança na leitura gerada pela ambiguidade presente no texto dá a sensação de múltiplas vozes. Que voz é a que se escutaria sussurrando ao ouvido do narrador? Que olhar é o que determina a sua fala? A do autor *ficcionalizado* Liscano, ou a do homem-*outro*? Seria o rumor da língua?

Porque o rumor [...] implica uma comunidade de corpos: nos ruídos do prazer que “funciona”, nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui; o rumor do gozo pluralizado – mas de nenhum modo maciço (a massa, pelo contrário, tem uma só voz, terrivelmente forte).⁴⁰

Não, talvez de um tipo diferente de rumor, nem o balbucio da fala, nem o gozo próprio da língua, à qual se refere Barthes, já que a escrita está condenada “[...] ao silêncio e à distinção dos signos: de qualquer modo, fica ainda *demasiado sentido* [...]”⁴¹

O plano literário de Liscano deixa entrever que o contar e o que gira em seu entorno se refletem na sua estética desde os seus começos. As complicações, certamente intencionais, na enunciação de suas narrativas já tinham ganhado força no seu primeiro romance, *La mansión del tirano*. Nele inventa M, personagem com claro espectro metanarrativo, que retornará em vários de seus livros, sem que, no entanto, seja muito desenvolvido. A criação de uma voz na solidão da escritura explicaria em parte a enigmática epígrafe de *El escritor y el otro*: “A mí me inventó M, y me inventó en la oscuridad.” Imagem especular, seu desenho bem pode ser a imagem do número 1 refletida no espelho. Ao perceber-se refletido não terá mais como retornar à forma original, andará a imagem bipartida não mais como duas, mas como uma que interfere no trilhar da outra. O nosso narrador-escritor comenta no livro sobre essa criação obscura, na obscuridade dos tempos do cárcere, personagem que a partir de seu nascimento sempre estará presente no seu contar e contar-se:

Era la noche de la liberación y era la noche más dura de mi vida. Creo que lo que me salvó de hundirme en la desesperación fue que me di cuenta de mi situación y que tenía un personaje para alimentar: el escritor que había inventado en la cárcel. Me dediqué a él. Esa fue mi salvación. Aunque suene exagerado y ridículo, haber inventado

38. LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*, 2007a, p. 24.

39. BORGES, Jorge Luis, op. cit., p. 808.

40. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, 2004a, p. 95.

41. *Ibidem*.

42. LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*, 2007a, p. 43.

43. *Ibidem*, p. 100.

44. BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigilada*, 2006, p. 102.

45. DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*, 2006, p. 14.

una voz, haber inventado a M, me salvó ¿de qué? ¿De no haber sido yo, de no dejarme ser el que necesariamente debía ser, aquello para lo que había nacido? ¿Qué otra cosa hubiera sido si no me hubiera puesto a escribir?⁴²

Ainda comenta sobre a sua silhueta: “Es M y no otra letra porque me gusta su dibujo sobre el papel, su simetría especular, sus tres ángulos.”⁴³

A divisão em dois, um eu que carrega a obrigação de escrever e um outro que tem que suportar a carga de viver à sombra do primeiro, é várias vezes ensaiada nos textos de Liscano, clara ou dissimuladamente, até plasmar-se com toda a aparente, mas não menos complexa, transparência em *El escritor y el otro*. A crítica uruguaia Carina Blixen já o percebera:

Las figuras del escritor y su sirviente son una de las variantes de la permanente división entre el yo y el otro. A través de la imagen del “ventrílocuo” o “el charlatán”, entre otras no nominadas, el narrador pone en escena la experiencia de un habla quebrada, dislocada. El tono puede ser agónico, humorístico o grotesco.⁴⁴

No entanto, a partição em dois parece sempre remeter a um terceiro, a um ele, com a escritura querendo a voz primeira. Deleuze diz: “Não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)”.⁴⁵

O mesmo Blanchot, em *O espaço literário*, parece querer comentar, à distância e em outro tempo, o que o narrador-escritor de Liscano problematiza, pois diz que escrever é fazer-se eco do que não pode deixar de falar, ao mesmo tempo que se faz um profundo silêncio que tem sua fonte na desapareição a que está convidado aquele que escreve. É como um murmúrio incessante que se une à autoridade do próprio silêncio. Escrever é uma entrega ao que não tem fim, é também aceitar o risco de começar. Na sua incessante desapareição a palavra do escritor parece ser carregada de impessoalidade já que o poder de dizer *eu* também vai desaparecendo. O francês ainda articula que o domínio do escritor não reside na *mão* que escreve – já referida –, o domínio estaria numa *outra mão*, a que não escreve, que intervém tomando o lápis e afastando-o. Portanto, o domínio está no poder de deixar de escrever, de interromper o que se escreve, entregando-se ao instante. O escritor está, pensamos, no meio de uma batalha de forças, não tem certeza se quem fala é o eu, pois nem ao menos sabe quem é o eu, tampouco está satisfeito de que quem fala é *ninguém*; é a pura confusão do controle da mão e da voz do escritor com a mão e voz do

outro que dá a sensação de desvario consciente impregnando o texto de Liscano. Pensemos nisso junto com Blanchot:

Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir “Yo”. Kafka señala con sorpresa, con un placer encantado, que se inició en la literatura cuando pudo sustituir el “Él” al “Yo”. Es verdad, pero la transformación es mucho más profunda. El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. [...] Del “Yo” desaparecido, conserva [o escritor] la afirmación autoritaria aunque silenciosa. Del tiempo activo, del instante, conserva el corte, la rapidez violenta. Así, se preserva en el interior de la obra, está contenido allí donde no hay nada contenido. Pero por esto la obra también conserva un contenido, no es toda interior a sí misma.⁴⁶

É a indefinição de papéis nas cenas do terreno *auto-bio-gráfico* de *El escritor y el otro* que definem o eu gerador de instabilidade no discurso, desde o seu desejo de revelar-se, de autoexpor-se como múltiplo, até a incerteza gerada por aspirar sua autoafirmação no texto, marcar sua presença que se apaga a cada enunciado.

E essa voz narradora parece sempre anteceder a uma outra voz, a do outro, agora aqui entendida como a voz outra. A voz que sussurra durante o discurso da voz que está narrando o momento, seja esta a do escritor, a do personagem homem do dia-a-dia ou a do autor. Ou melhor, daquele *alter ego* autor de Liscano presente como sombra no texto. Aquela voz outra, sussurrante, semelhante a uma voz *off* ou *over*. Fala durante a vida que se apresenta como cenas fragmentadas de uma vida de reminiscências e reflexões, talvez vivida, talvez desejada como vida relatada. Este jogo de vozes, não que se alternam, senão que dão a impressão de atravessamento mútuo, como vidas contadas e sendo vividas. Não como vidas paralelas contadas ou vividas, sim como vidas diluídas e por isso misturadas. Recordemos o desejo de Foucault de uma outra voz, ao iniciar sua aula inaugural no Collège de France, de um outro que obrasse por ele, ou pelo menos começasse aquilo que pode ser continuado:

Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível.⁴⁷

46. BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, 2002, p. 22-23.

47. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, 2004, p. 5-6.

No entanto, as implicações do tornar público o que se quer dizer parecem diferentes de tornar escrito o que se escreve, pois enquanto no primeiro caso parece haver a valorização da presença, o segundo está marcado pela ausência. Ausência também física, no próprio ato. A interlocução no ato de escrever é consigo mesmo, com a solidão, e com o próprio trabalho, o que gera, talvez, uma sensação de inércia em meio à ação, diferentemente de uma conferência ou uma aula em que há trocas imediatas. Ao escrever, é comum supor que fisicamente o escritor está só, sem companhia. Infere-se, ainda que isso possa ser relativizado, que ele se deixe levar pelo que lhe brota nesses momentos. Pois, parece-nos, que se não estamos sozinhos projetamos uma imagem de nós mesmos de autossuficiência. Em contrapartida, na falta do julgamento do outro, revelamos, pelo instante de introspecção elevada, desejos, medos, angústias, que podem originar interferências na mão que escreve. No entanto, isso vem a chocar-se com o peculiar de nossa argumentação e com a própria encenação do nosso livro, já que o *escritor* nunca estará totalmente só, há sempre o olhar, a escuta, a percepção e, portanto, a interferência do *outro*. Na escritura há algo de testamentário, e a presença do outro, como na fala, não faz falta para que se busque naquela o sentido dos traços no papel.

Não pensamos que o discurso do narrador de Liscano esteja condicionado a uma leitura onde vejamos um binômio homem do cotidiano (feliz em sua condição descompromissada com as questões elevadas) e homem que escreve (cheio de problemas e reflexões múltiplas) como uma oposição violenta entre a bipartição do eu em *El escritor y el otro*. Sim vemos como cruzamento de forças egoicas no próprio sujeito-ficção, como numa convivência, não pacífica, dessas forças, com trânsito mútuo. Se evitamos justificar sua escritura pela vida, é por não querer instituir uma hierarquia entre duas forças que, para nós, estão interligadas, porém não uma por sobre a outra. Barthes critica a tendência que habitualmente se tem em considerar que a vida de um escritor deve nos informar sobre sua obra, como que numa autenticação da obra pelo biógrafo. Pareceria que ao mostrar que foi *vivida* a arte é fortalecida com um algo de *realidade*. Mas para Barthes, Proust inverte esse preconceito: “[...] não é a vida de Proust que encontramos em sua obra, é sua obra que encontramos na vida de Proust”⁴⁸, pois a sua obra irradia fragmentos na vida do homem e que parecem preexistir-lhe. Isso diz Barthes porque nota que as *vidas paralelas* de Proust e seus narradores (principalmente Marcel) só se encontram em raríssimos pontos. Mas o que dizer do Liscano-narrador, quando suas vidas paralelas se encontram em muitíssimos pontos? Nisto gostaríamos de parodiar Barthes: não é a vida de Liscano que encontramos em sua obra, nem é

a sua obra que encontramos em sua vida, mas uma incerteza do que é o quê, de onde termina uma e começa a outra, certa ilegibilidade na leitura, o que faz legitimar tanto vida como obra, legitimar artisticamente uma vida, como legitimar a arte como vivida, ou se se quer: ilegitimar as duas pela própria interferência mútua.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.
- ALZUGARAT, Alfredo. El constante retorno. In: LISCANO, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*. Ed.-coord. Fatiha Idmhand. Montevideu: Ediciones del Caballo Perdido, 2010.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. *Inéditos, vol. 2: crítica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- _____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madri: Editora Nacional, 2002.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas*: Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano. Montevideu: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. Borges y yo. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CATELLI, Nora. Paul De Man revisitado. In: *En la era de la intimidad*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 2006.
- DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. In: *Sopro*. N. 71. Trad. Joca Wolff. Florianópolis, 2012. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>. Acesso em: 24 jul. 2012.

DERRIDA, Jacques. Mnemosyne. In: *Memorias para Paul de Man*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1989. p. 15-55. Edição digital em Derrida en Castellano. Não paginado. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/de_man.htm>. Acesso em: 07 jul. 2011.

____. *Otobiografias*. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Estratégia, Poder-Saber*. Org. e sel. de textos: Manoel Barros de Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Coleção Ditos e escritos IV.

____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideu: Arca, 1992.

____. *El escritor y el otro*. Montevideu: Planeta, 2007a.

____. Del caos a la literatura. In: *Trazas y ficciones: literatura y psicoanálisis* - Biblioteca Uruguay de Psicoanálisis, v. 7, Montevideu, 2007b, p. 234-244. Disponível em: <<http://www.apuruguay.org/node/174>>. Acesso em: 26 mai. 2012.

____. A invenção do escritor. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 17 out. 2009. Cultura, p. 2-3. Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges.

____. Teoría falsa acerca de cómo alguien se hace escritor. Correspondencia entre Juan Carlos Onetti y Julio E. Payró. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (orgs.). *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

MOREIRAS, Alberto. Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida). *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 129-136, dez. 1991.

REALES, Liliana Rosa. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

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