

AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO: DEBATE TEÓRICO A PARTIR DE *EL ESCRITOR Y EL OTRO* DE CARLOS LISCANO

*Selomar Claudio Borges**

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O livro *El escritor y el otro* do escritor uruguaio Carlos Liscano propõe uma profunda discussão dos jogos da criação ficcional, bem como reflete os possíveis limites da vida factual do escritor e sua posta em escrita. A partir disso, este trabalho objetiva discutir como o texto de Liscano sugere a problematização entre a ficção que se confunde como relato de vida e as contaminações mútuas advindas desse entrecruzamento. Em *El escritor y el otro* a vida e o escrever se *ficcionalizam*, encenando uma literatura que olha para si, que se autoquestiona. Além disso, o livro revela a diversidade do eu de um Liscano que se inscreve como ficção, ao mesmo tempo que apela diversas vezes à autorreferencialidade, a dados reconhecidos como da história pessoal do homem público e também do Uruguaio, projetando o desejo do apagamento das fronteiras entre o factual e o ficcional. Portanto, partimos da hipótese de que os relatos presentes em *El escritor y el otro* não se limitam a uma literatura denominada testemunhal nem autobiográfica, senão que se projetam através de uma escrita que assume a indecidibilidade de gênero, num texto que reinventa uma vida na escrita, e esboça a *performance* de um autor e sua imagem especular, como forma de remedar a vida daquele que escreve e da mesma estrutura especular do próprio texto que este elabora.

Palavras-chave: Autobiografia. Autoficção. Autoria. Escritura. Literatura uruguaia.

Reinvenção de uma vida na escrita

Dentre os livros publicados por Carlos Liscano, importante escritor uruguaio contemporâneo, *El escritor y el otro* reúne de maneira bastante ambígua, e ao mesmo tempo sem dissimulos, tudo aquilo que o escritor vinha ensaiando em outros livros, qual seja a exibição da dúvida sempre premente de quem fala no texto, inscrevendo-se como um escritor



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Mestre em Literatura pela UFSC. Atualmente é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura na mesma instituição. Área de atuação em Literaturas e Língua Espanholas. Teoria Literária.

que se constrói como escritura e que se ficciona para discutir esta mesma construção. Tudo sem que deixe de ficar clara sua pretensão de transbordar o ficcional na tentativa de discutir sua relação com o mundo.

Com Liscano a vida e a escritura se *ficcionalizam* aspirando a dar relevância a reflexões próprias do labor literário. Como “ficcionalização” pensamos na prática literária de composição da ficção, mas que não se isenta de sua impregnação pelo empírico, ao mesmo tempo em que não se nega como imaginário. “Ficcionalizar” como forma de *autografar* a complexidade da realidade e da invenção, no que têm de contaminações mútuas; *ficcionalizar* não é o mesmo que mentir, é o trato da vida com a abertura às suas infinitas possibilidades.

Quando escreve *El escritor y el otro* o relato, elemento valorizado em sua literatura, cria a figura do *escritor*, ser de papel que disputa a supremacia da voz com o *outro*, a personificação do homem do dia-a-dia. Desde uma *performance* literária, em que a criatura passa a dominar o criador, percebe o leitor o jogo labiríntico, a queixa constante por não ter o que dizer, mas o também constante pensar a literatura, como dominação e como desejo. A partir daí as ações e pensamentos para além do mundo possível é o sugerido como proposta, emaranhando a leitura, possibilitando que o leitor se indague se tais presunções são pertinentes ou tão só um motivo para as narrativas do escritor Liscano.

Por meio de uma escritura que se insinua autobiográfica e autorreferente, num jogo constante de confusão enunciativa, o livro se expõe incessantemente como realização de um autor-escritor-narrador fragmentado, com diferentes vozes que parecem brotar de uma só, ainda que consigamos visualizar a partição do sujeito como causa disso. Longe de colocar-se no lugar do autor-Demiurgo, projeta-se, ao contrário, performático e desenhador de uma imagem especular, num processo de procura e de autoengendramento.

O leitor se depara com um narrador, escritor na trama, que possui o nome de Carlos Liscano, e que faz, sem escrúpulos, inúmeras menções a um possível *mundo real* do escritor factual de mesmo nome. Portanto, facilmente o leitor pode ser levado a considerar seu texto como relato de vida, pura e simples, autobiográfico como um todo, ou reduzido a um testemunho como atração de entretenimento. É desse possível reducionismo que queremos fugir, não refutando totalmente a tensão gerada pela presença de diversos elementos paradoxais no texto, em especial sobre vida e escritura.

Partimos da hipótese de que esses relatos não se “limitam” a uma literatura denominada testemunhal nem autobiográfica, senão que se projetam através de uma escrita que assume a indecidibilidade de gênero, num texto que reinventa uma vida na escrita, onde a

realidade e a ficção se enleiam, e a noção de autoria se transforma, visto que a escrita *performa* um autor dividido, numa estrutura especular, *tropológica*. Por isso tentamos imiscuir-nos na riqueza de possibilidades que revela o livro, onde justamente a *performance* por meio da escritura é a protagonista. Contudo, alertamos que nossa posição na produção deste trabalho crítico-especulativo, no qual nos focamos no Liscano que se verte como linguagem, não expressa a negação da fatualidade dos eventos de grandes dificuldades do preso político e do escritor, com o que eles têm de importância no plano pessoal e também no histórico.

Autobiografia?

Philippe Lejeune não foi obviamente quem cunhou o termo autobiografia, porém se tornou reconhecido por dedicar-se ao seu estudo e teorizar mais detidamente sobre a questão nos inícios da década de 1970. Em seu *Pacto autobiográfico*, lançado em 1975, define-a assim: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Percebe-se no estudioso uma necessidade, na contramão da tendência crítica da época e dos estudos filosóficos em correspondência com a literatura, de limitar pragmaticamente o funcionamento da maquinaria narrativa, tanto no que ele define como autobiográfico quanto no que nomeia como romanesco. Em um estilo que nos recorda Gérard Genette, com quadros demonstrativos que buscam categorizações com anelos matemáticos, vai construindo sua teorização com base em conceitos bastante discutíveis. Os principais, e motivo para diversas críticas e refutações por parte de outros estudiosos, são: a relação obrigatória de identidade entre autor, narrador e protagonista, que para Lejeune é o principal definidor de uma autobiografia; e também – e aí está o mais grave problema de sua fundamentação – o comprometimento, por parte do texto narrativo autobiográfico, com a *verdade*, ou seja, com a veracidade do que é contado, quando cumprido o requisito da tripla identidade.

O pressuposto de “que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24) – enfatizamos que em *El escritor y el otro* há esta tripla identidade –, fundamenta o que Lejeune chama de *pacto autobiográfico*, e dessa afirmação, presente no texto escrito pela entidade chamada autor, manifesta-se a intenção (daquele que escreve) em “honrar *sua assinatura*”.

Nisso já visualizamos um primeiro problema: a relação nome e assinatura. Para De Man (1991) Lejeune pensa em uma identidade na autobiografia constituindo-se com autoridade legal, não só representativa ou cognitiva, mas “contratual”, ou seja, quer crer Lejeune que o nome próprio na capa do livro e que também aparece como protagonista-narrador no texto “assina” um “contrato” que extrapola o epistemológico. Isso se dá, segundo De Man (1991), porque Lejeune usa “nome próprio” e “assinatura” indistintamente, saltando do sistema tropológico (nome próprio no texto) à identidade legal (como “promessa contratual”, não ontológica), tendo o leitor como um “juiz” que atesta ou não a autenticidade da assinatura. No entanto

[...] la actitud del lector hacia este “sujeto” contractual (el cual ya no es, de hecho, un sujeto en absoluto) toma de nuevo un carácter de autoridad trascendental que le permite convertirse en juez del autobiografiado. La estructura especular ha sido desplazada, pero no superada, y entramos de nuevo en un sistema de tropos en el momento mismo en que pretendíamos haberlo abandonado. (DE MAN, 1991, p. 114).

Além disso, para Toro (2007), mesmo para aqueles autores que tinham os olhos postos na formalização e classificação da estrutura narrativa, as prerrogativas de Lejeune quanto à fundamentação da tríplice identidade no “pacto autobiográfico” seriam rechaçadas. Aquele escreve:

Si Lejeune hubiese considerado las ya bien conocidas teorías de la narración, por ejemplo, el libro de W. C. Booth, *Rhetoric of Fiction* o los modelos narratológicos de Todorov o de Stanzel o si hubiese considerado la Teoría de la Recepción Estética de Constanza, se habría ahorrado una serie de graves problemas. En estas publicaciones se distingue claramente entre “autor”, “autor implícito” y “narrador” y entre las diversas perspectivas. Por ello, una correspondencia entre las tres identidades es teóricamente imposible. El autor como entidad empírica y escribiente crea una figura retórico-heurística, la del “autor implícito”, como su máscara semiótica, literaria, como estrategia narrativa que funciona de otra forma a la del autor empírico. Esta máscara, este juego de roles, representa una reducción determinada del autor real tan sólo por el paso del nivel del objeto, de la experiencia, de la memoria a la escritura, lo que conlleva a una selección, a una jerarquización, a un orden de los elementos empleados. De allí resulta otra identidad (una escritural) diferente de la real. Tenemos pues una operación paradigmática de la selección y otra sintagmática de la contigüidad. Por ello, cualquier equivalencia o igualdad entre autor y narrador no es posible. Luego tenemos el yo-narrador que se construye en la tensión entre el autor y el autor implícito. La última instancia se constituye en el paso del yo-narrador al personaje donde nuevamente tenemos perspectivas disjuntas que difieren de aquellas del autor, del autor implícito y del yo narrador en su desdoblamiento entre un yo-narrador y un yo-actuante. Estas constelaciones comunicativas y sus respectivas transformaciones se encuentran en cualquier tipo de textos narrativos independientemente de su género, tanto en textos homogéneos como en fragmentarios o escriptibles. Podemos fácilmente imaginarnos cuán complejas son las transformaciones de identidades y constelaciones narrativas en textos que disponen de una frágil base de enunciación. (TORO, 2007, p. 228).

Por sua vez, Alberto Moreiras (1991), lendo Derrida de *Otobiographies*, percebe a assertiva de que a obra está radicalmente marcada pela “autografia”. Diz que a vida se abre ao que se denomina “registro autográfico” no momento em que ela possa ser representada na escritura, que encontra sua analogia estrutural do lado daquela. No entanto, lembra que a “figuralidade” do nome próprio, que é única e intransferível, faz parte do “risco e terror da experiência autográfica”, já que se joga o nome próprio sobre a base de sua possibilidade mais própria: “sua impossibilidade, sua *impresença*”. E ainda: “La firma es lo que tiende a cubrir la separación entre remitente y destinatario cuando ambos están unidos por la mismidad del nombre propio. La firma es, entonces, la marca del retorno de la identidad de lo mismo”. (MOREIRAS, 1991, P. 132). Porém, em Derrida a “firma” e o nome próprio não devem ser entendidos como sinônimos de autoconsciência transcendental, ao contrário, devem ser vistas como inscrição do figural e incontrolável.

Além do que antes salientamos, e fazendo parte do pacto estabelecido, Lejeune insere a *perspectiva do leitor*: “Para qualquer leitor, um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 33), ou seja, quer crer que leitor e autor, entidades factuais, exteriores ao texto, põem-se de acordo quanto à referencialidade, esta sendo reconhecida por ambas como estável e verdadeira.

Se fôssemos seguir a linha de raciocínio de Lejeune para a análise não só do gênero textual de *El escritor y el otro*, mas fundamentalmente para as implicações epistemológicas que viriam em decorrência da sugestão de tais enunciados, entraríamos facilmente em choques teóricos com os pensadores nos quais desejamos nos apoiar, e que colocam como essencial em suas assertivas a desconfiança imprescindível no binarismo, como por exemplo este entre ficção e realidade. Assim, nos termos de Saer:

[...] no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. (SAER, 1998, p. 16).

O certo é que o que cerca o termo *verdade* é de uma abrangência que jamais poderíamos abarcar. Mas com respeito à *verdade* na escrita, que traz consigo o tema da literalidade versus realidade, queremos lembrar algumas de suas conceituações, como importante apoio às nossas argumentações, afinal são assuntos ainda muito discutidos na contemporaneidade. Vale lembrar aqui os estudos de Derrida e de tantos outros pensadores que questionam esses paradigmas fechados em si mesmos, e com isso colocam em crise o

conceito de representação. Igualmente, no campo da ficção, Borges será um dos que mais explorará a relatividade do que consideramos realidade, e por consequência da própria ficção. Por isso preferimos inscrever *El escritor y el otro* em um tipo de texto que não se deixa enclausurar facilmente, ou pelo menos nossa análise intenta refletir sobre isso. E pensamos sobre o assunto quando lemos em Derrida, a propósito de um livro de Hélène Cixous:

Mas esta é também a lei da Oni-potência-outra, portanto da Literatura, jamais nos será permitido decidir, nesse caso como no das grandes ficções literárias, as de Poe em particular, se o “*na realidade*” [presente no texto do livro da autora antes citada] não dissimula um simulacro suplementar. Apesar dos itálicos que parecem querer desafiar a ficção, ou rasgar o véu, apesar desses caracteres que vestem os itálicos como a máscara de um personagem de teatro ou de um coro de tragédia vindo lhe advertir – “Ouça, saiba-o, isto aconteceu “*na realidade*” – resta impossível decidir se esta *na realidade* é ainda imanente à ficção, tal um tremor da sobrecarga ficcional, um efeito suplementar da invenção, seja da ficção autobiográfica, seja ainda do sonho ou da imaginação, ou se, ao contrário, a ficção leva seriamente em conta este rasgão da malha, ainda que seja para recuperar e recosturar mais adiante, sob mil disfarces, a referência ao que efetivamente se passou, ao que de verdade teve lugar neste lugar, *na realidade*. (DERRIDA, 2005, p. 19-20).

No texto de Liscano não se lê literalmente a expressão *na realidade*, no entanto, a nosso ver, a mesma está inscrita e latente por todo ele. Dessa forma o texto permite abrir-se à dúvida, e portanto à sua indecidibilidade, seguindo o raciocínio de Derrida. Expande-se no decorrer de toda a narrativa um ser que se faz na escrita, Liscano feito letra, autográfico, que conta a sua verdade e que ao mesmo tempo se tem como criação ficcional. Por sua vez diz viver de um homem factual, o mesmo que diz ser prisioneiro e escravo de sua criação, e que é, ou talvez não, aquele que nos está contando por meio da escrita; e assim infinitamente. Sylvia Molloy lembra:

A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado” – contado pela mesma história que estou narrando. (MOLLOY, 2003, p. 19).

Quando Lejeune promulga que o discurso narrativo autobiográfico leva a marca da máxima: “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 36), abusa da crença em uma verdade irrefutável, aposta em um binarismo radical, outorga ao escritor um papel demiúrgico, centralizador, homogeneizador e logocêntrico, que vem sendo contestado faz muito tempo. O “pacto”, que opera também na esfera do paratextual, de compromisso com a verdade nos enunciados do narrador que Lejeune propõe, mais se assemelha a uma discussão fora de época sobre um mimetismo exagerado. Diz: “Seu objetivo [o das informações referenciais a respeito de uma “realidade” externa ao texto] não é

a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real.” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Com isso, Lejeune quer opor os textos tidos por ele como biográficos e autobiográficos às formas de ficção, e aproximá-los do discurso científico e histórico. Apesar disso, mais adiante, ele os diferenciará (os discursos presentes nos textos autobiográficos) dos discursos históricos e jornalísticos, e também do biográfico, por não exigirem, necessariamente, que as referências à vida do autor tenham estrita exatidão. Ou seja, bastaria o pacto firmado. Tudo isso não deixa de ser uma posição paradoxal com base nos pressupostos de sua própria teoria.

Mais que trazer a discussão a qual gênero pertenceria *El escritor y el otro* ou os demais livros de Carlos Liscano, importa-nos sim ver em sua obra uma elaboração textual que se abre a essa mesma discussão. Discussão que se projeta para as fronteiras do que possa estar além-texto, sendo esta projeção estrategicamente literária, com menção também às possíveis fronteiras entre vida e obra, na escrita e na sua elaboração. Além disso, a visão é de uma obra fundamentalmente híbrida, isso perceptível desde a leitura de suas primeiras páginas. Ou antes que *híbrida*, dizer que põe em *tensão* tais classificações.

Não é nosso propósito, portanto, encaixar o texto do uruguaio em um gênero único, como limite ou poda de suas possibilidades, senão abrir-se à leitura que possibilita seu discurso fragmentado e fragmentário, de um indivíduo de papel que escreve e que ao fazê-lo se dá conta da impossibilidade de ser sempre o mesmo, que se expõe como muitos, como outro, como outros. Em *La ciudad de todos los vientos*, outro de seus livros que suscita semelhantes discussões, basta visualizarmos alguns títulos capitulares para dar-nos conta da sutileza no emprego da linguagem, misto de proposta assertiva, ao mesmo tempo ambígua e irônica, ainda metonímica e metafórica, tais como: “De la alegría de no haber nacido en el país que no existe”, “Regreso a la húmeda y ventosa capital del país que no existe”. Logicamente que se o leitor quer crer que há uma referência direta ao Uruguai e a Montevideu o fará confiantemente, mas o próprio texto, por meio de um narrador que cria um personagem escritor, quer descompor esta ilusão, como que pensando alto: este país e esta cidade *existem e não existem*, são lugares de um livro, são feitos de palavras. O mesmo ocorrendo com respeito ao indivíduo que não é indivíduo, que não sabe quem é, pois em dado momento, no mesmo livro, ele enquanto narrador indaga: “¿Quién escribe lo que se escribe? ¿Yo, nadie? ¿Quién es yo? ¿Quién soy yo cuando escribo? Nada, nadie, alguien que sólo busca saber quién y qué cosa es yo” (LISCANO, 2000, p. 149). Ele, o narrador, não sabe, não afirma, expõe-se com todas suas dúvidas, num texto que cria as condições para a reflexão e a

ambiguidade. Em *El escritor y el otro* ocorre o mesmo, e muitos exemplos são claros, dando espaço para a metarreflexão; diz seu narrador-escritor:

El escritor será el que está en los libros, solamente. Pero hay escritores que han hecho que su vida pase a formar parte de su literatura. No son mejores ni peores que los otros, que aquellos que pueden mantener una separación más o menos difusa entre vida y escritura. Creo que soy de los que, sin proponérselo, han convertido la vida propia en literatura. No hace mucho que he tomado conciencia de esto, aunque quizá siempre me lo haya propuesto. (LISCANO, 2007, p. 110).

Por isso nos parece reducionista marcar os textos presentes na obra de Carlos Liscano com este ou aquele carimbo de gênero. No entanto, o certo é que desde o princípio não aceitamos tê-los enclausurados sob a denominação de autobiografia, mesmo admitindo a tensão gerada em seu seio, como já colocado, e admitindo também que ela mesma, a sua obra – aqui referida como conjunto de textos escritos – insinua-se num espaço indeterminado.

Autoficção?

São uma dificuldade, senão uma impossibilidade, as pretensas definições universais para os textos literários, bem como suas classificações e normatizações de gênero, visto que a indefinição dos mesmos se dá pelo seu hibridismo e jogos ambíguos. Em *El escritor y el otro* o texto se expõe como *diário*, por vezes como *ensaio*, claro que também como *romance*. Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, expõe-se também, ou melhor, seu texto se expõe, ao enunciar:

Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravía aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios. (BARTHES, 1977, p. 129).

Nesse livro de Barthes temos acesso a um texto cheio de indefinições quanto à sua classificação, quem fala e de quem se fala, temas que Barthes não esquiva, porém é consciente de que são labirínticos. Tanto é assim que a citação recém transcrita é de um momento sub-titulado *O livro do Eu*, escrito por um sujeito-autor (Barthes?), enunciado por

um narrador (Barthes?) falando de uma terceira pessoa (Barthes?), usando a primeira e a terceira pessoas alternadamente.

Esse mesmo livro de Barthes, que Philippe Lejeune diz ser o *anti-Pacto* por excelência, desencadeia diversas críticas negativas ao *O pacto autobiográfico* de Lejeune, o que faria este último reavaliar seus conceitos. Mais de dez anos após publicar seu influente ensaio, publica *O pacto autobiográfico (bis)*, e posteriormente, *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, nos quais revê vários conceitos, porém mantém as principais posições, as mesmas que refutamos. Reafirma, por exemplo, sua crença no binarismo verdade-ficção, sua crença na crença de um leitor ingênuo que crê na afirmação textual da identidade autor-narrador-personagem, leitor esse que, se avaliamos os pressupostos de Lejeune, não tem outra escolha a não ser a de aceitar o texto rotulado autobiográfico como discurso do *real*. Continua o crítico francês acreditando que, opondo-se ao *pacto autobiográfico*, está o *pacto romanesco*, que tem como diferença fundamental a negação da tripla identidade antes mencionada. Assim o seu *romance autobiográfico* não diferiria muito dos já rotulados romances em primeira pessoa.

Um dos que vai contestar essa oposição violenta é o professor e escritor francês Serge Doubrovsky que em 1977 lança seu livro *Fils*. Nele trabalha a tripla identidade e o contar de si, no entanto, já em sua contracapa, introduz argumentos que se contrapõem a certos conceitos de Lejeune:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (DOUBROVSKY, 1977, contracapa)¹.

Avisa, portanto, a seu leitor, que misturará recordações recentes e antigas, e problemas cotidianos, num relato em que o personagem toma o nome do autor. Explorará a lacuna deixada por Lejeune em seus quadros classificatórios, qual seja o de unir ao pacto romanesco a identidade do autor. Logicamente este tipo de texto que relaciona o fictício com o que se entende por autobiografia é antigo, mas é Doubrovsky quem introduz o termo

¹ Tradução livre: “Autobiografia? Não, é um nome reservado aos importantes do mundo, no ocaso de suas vidas e com um estilo delicado. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção, de confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e da sintaxe do romance tradicional ou novo. Encontro, *fios* [ou *filho/s*] de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou, inclusive, autofricção, pacientemente onanista, que agora espera poder compartilhar seu prazer”.

autoficção. Ao fazê-lo cria um efeito de hibridismo e transgressão, ainda que alguns possam pensar que Doubrovsky simplesmente está catalogando algo que já é quase consenso na literatura atual: a indeterminação de gênero. É destacável também o que lembra Amícola (2008) de que, ainda que assuma diversas formas, os textos autoficcionalis têm uma característica comum: o protagonista professa o ofício de escritor e sobre isso a própria narração se encarrega de lançar um olhar muitas vezes artiloso ou simplesmente metarreflexivo.

Vale igualmente destacar que a autoficção mantém o pressuposto de unidade de identidade de nome próprio entre autor, narrador e personagem, e, no entanto se anuncia como ficção. Para Alberca (2007) a autoficção aposta na vacilação nos esquemas receptivos do leitor ao propor-lhe uma espécie de leitura ambígua, já que por um lado se insere no pacto romanesco, e por outro sugere uma leitura autobiográfica, principalmente pela correspondência nominal entre autor, narrador e personagem. Por isso, continua, tem algo de *antipacto* ou *contrapacto* autobiográfico, ou seja, nem romanesco nem autobiográfico, mas sim no que teria de híbrido entre os pactos, o que ele denomina *pacto ambíguo*.

Esses conceitos últimos se aproximam muito mais do que queremos elaborar com respeito à narrativa de Carlos Liscano, em especial de *El escritor y el otro*. Em nenhum momento entendemos que o autor firma algum pacto autobiográfico, o que sim encontramos ao ler seus textos são relatos de fatos que remetem à vida empírica do autor, baseados nos tantos textos que relatam suas peripécias e vivências, assinados tanto por ele mesmo quanto por críticos, amigos, colegas e, outras vezes, a nós narrados pelo próprio autor. Alguns deles, se verificados, possibilitariam uma reconstrução proto-histórica dessa vida narrada. É o que poderíamos fazer ao resgatar dados de arquivo, selecionar aqueles que têm a ver com a criação do escritor, um dos temas relevantes de *El escritor y el otro*, e verificar que muitos deles são igualmente contados no livro. Mas será que ao explicitar os nomes próprios na própria narrativa, esta que se quer passar por *vida*, tem-se a comprovação (metafísica) de veracidade? Dalmagro reflete sobre o problema:

El nombre propio en estos relatos es, además de caracterizador frente a otras formas limítrofes, el único modo de percibir el desafío que plantean las autoficciones en relación con la ambigüedad de la identidad, incluso el problema de la identidad personal en estas novelas. (DALMAGRO, 2009, p. 25).

Ou seja, pensamos que a questão não se resume, mas se caracteriza por ser um recurso estético, uma das tantas estratégias no jogo sempre ambíguo e nunca linear do

discurso de um narrador. Por isso em outro momento, a mesma estudiosa uruguaia lembrará o que diz Olney (1991) de que a narração da vida é sempre ficção.

E acaso não encontramos o mesmo em Kafka, por exemplo? Ao ler o *Processo* não poderíamos percorrer o mesmo caminho e encontrar rastros de relato de vida, ainda que não utilize o seu nome próprio? E o valor da obra de Kafka está nos pretensos dados autobiográficos encontrados? Claro que não.

Los teóricos salen al paso de estas preocupaciones analizando múltiples ejemplos en los cuales otras maneras de atestiguar la identidad nominal, parcial o completa [...] la identidad nominal se puede comprobar no solo de manera explícita sino también implícita. [...] Lo importante, en este caso, es el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal sin borrar totalmente las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo literario y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector y poner en escena el problema de las identidades. (DALMAGRO, 2009, p. 25-26).

Há toda uma tradição a propósito da fabulação de si e da referência pessoal. Amícola (2008) nos recorda que apesar da insistência de Proust em dizer que tudo em *Em busca do tempo perdido* era ficcional, com exceção do nome de uma família de amigos que queria homenagear, deixa entrever um forte desejo de prover seu texto de intensa ambigüidade, quando não de contradições, a respeito do assunto. Antes, as artimanhas de Shakespeare para “contrabandear” o nome William em seus textos, e abusar do termo “will” em seus sonetos, fato apontado por Joyce. Pensando em tudo isso, afirma:

La autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro [esta última é también una característica comum nos textos tidos como autoficcionais]. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “in figura”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos. No ajeno a este gusto sofisticado se encuentra el caso más memorable de la historia del arte, como lo es “Las meninas” (1656) de Velázquez, en las que el cuerpo del pintor produce un llamativo descentramiento del tema. De todos modos, hay que recordar que ni los artistas renacentistas ni los barrocos tenían todavía un verdadero dominio del género autobiográfico, de tal modo que hay que esperar todavía bastante, en mi opinión, para que el subgénero literario que aquí se discute llegue a ser lo que es hoy, dando por sentado que sin verdadera autobiografía no habría posibilidades ni para la novela autobiográfica ni para la autoficción que dependen de la primera para su constitución. (AMÍCOLA, 2008, p. 189).

Mesmo que estejamos de acordo com quase tudo o que antes refere Amícola, há que salientar a opacidade do que ele denomina “verdadeira autobiografia”, pois parece contrapor-se às conceituações de autobiografia de De Man e de Barthes, nas quais nos apoiamos e ainda trataremos.

O mesmo Olney (1991) faz referência a que uma obra pode ser considerada autobiográfica e não ser uma autobiografia e, ainda, que uma obra considerada uma autobiografia não necessariamente será autobiográfica. Especula que qualquer um que leia, por exemplo, *Retratos do artista quando jovem* de Joyce a reconhecerá como uma obra “autobiográfica”, ao mesmo tempo em que ninguém a terá como uma “autobiografia”. Tal reconhecimento se basearia na própria autorreferencialidade inserida no texto, claramente ou não. Já, por outro lado, projeta um poema de Eliot, *Four Quartets*, como uma autobiografia, não pelas marcas autorreferenciais, ou apesar delas, mas por certos mecanismos formais de “recapitulação” ou “recordação”. Ou seja, a autobiografia, pelo menos nesse caso, não seria uma questão de conteúdo, mas de forma.

De toda maneira, ainda que não estejamos interessados neste texto em marcar o livro de Liscano como uma autobiografia, nem ao menos como autoficção, interessa-nos sim as reflexões de Olney, antes expostas, sobre os limites da autobiografia e, portanto, sua definição. Justamente nos parece que ao tentar defini-la projeta sua própria indefinição, já que suas justificativas poderiam servir a inúmeras obras de ficção (romances em primeira pessoa, memórias, diários, etc.). Para nós, realça o efeito de que a invenção está sempre presente na composição do texto ficcional tido como uma autobiografia, uma autoficção ou como autobiográfico, na forma ou no conteúdo – no relato de um tempo passado projetado na escrita no presente, nas mediações da consciência daquele que escreve ou nas suas recordações, na autorreferência, etc. Com isso ele próprio reflete a sua indecidibilidade de gênero por uma parte, e por outra, demonstra que tudo na sua constituição parte do uso, consciente ou não, de mecanismos ou estratégias de composição, o que nos aproxima bastante, uma vez mais, de De Man quando este pensa num jogo retórico presente na autobiografia, e não em pura mimese referencial.

Eu de escritura

De Man (1991, 2007) vê na escritura autobiográfica a própria figura da *prosopopéia*, ou seja, o tropo que faz falar os ausentes, mortos, inanimados, a manifestação ilusória de referencialidade; dar voz por meio da escrita. Em *El escritor y el otro* este espelhismo se dá de forma clara, sem artifícios, é mesmo trazido à discussão. Dois sujeitos que refletem e se refletem em pleno exercício narrativo. Estar inacessível ao real, e ao mesmo tempo querer ser o real. A divisão em dois, sujeito que conta, sujeito contado, na autobiografia, não é possível

fora da escritura. A criação no papel é de papel, claro está, e portanto não se lhe pode dar estatuto de realidade. Em *El escritor y el otro* isso vai em abismo, pois além da construção fictícia do escritor factual com seu personagem, há uma outra divisão no homem que conta a criação do escritor, e ainda uma terceira divisão desse escritor que conta a vida de seu criador, e assim num círculo infinito. Mesmo a atribuição do nome próprio não fecha a questão: para De Man esta não é uma forma de atestar verdade ao dito, e compara a situação com a fotografia:

¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida y que cualquier cosa que haga el escritor está realmente gobernada por exigencias técnicas de autorretrato y por lo tanto determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (DE MAN, 2007, p. 148).

E Derrida (1989), invocando Paul de Man, dirá que este último chegou à conclusão de que a denominada autobiografia não é um gênero nem uma modalidade, mas sim uma “figura de leitura”, que inclusive se apresenta em outros textos, já que se “interioriza” neles uma “estrutura especular”. O que faz Liscano, apoiando-nos nesta concepção, é reinscrever-se como sujeito de constituição tropológica num esquema especular mais que duplo, diríamos circular ou infinito. Para De Man a prosopopeia como sua figura ou tropo é a própria ficção no jogo do discurso autobiográfico, ligada à memória e numa espécie de assinatura de seu próprio epitáfio, “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar.” (DE MAN, 1991, p. 116). Derrida ao render homenagem a Paul de Man ajuda a projetar seu olhar sobre nosso objeto de estudo:

Esta ficción de voz, esta “voz ficcional”, dirá más tarde Paul de Man, cobra la forma de una *interpelación*. A partir de su demostración, sólo citaré esta suerte de teorema de la prosopopeya, el cual figuradamente nos interpela, nos mira, nos describe y nos prescribe, nos dicta de antemano, con la voz y bajo la signatura inicialada de Paul de Man, lo que estamos haciendo aquí y ahora: por cierto, haciendo una prosopopeya, sacrificando a la ficción... y lo que él nos recuerda es que la prosopopeya sigue siendo una voz ficcional, aunque creo que su voz ya invade toda voz llamada real o presente. Pero estamos sacrificando a la ficción por amor a él, y en su nombre, en su nombre desnudo, en memoria de él. En el movimiento de este tropo, nos volvemos hacia él, interpelamos a quien nos interpela. (DERRIDA, 1989).

A ideia é ver o efeito de real na autobiografia como um tropo, não o todo como um gênero, ou melhor, a ideia é ter a especulação como proposta do texto autobiográfico. Não é à toa que Saer, percebendo essas questões, pensa na literatura como uma “antropologia especulativa”, na conclusão de seu ensaio “O conceito de ficção”:

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio [*grosso modo*, o entrecruzamiento crítico entre verdade e falsidade], y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. Quizás – no me atrevo a afirmarlo – esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez. (SAER, 1998, p. 16-17).

A ideia, ainda, é ter a percepção de que o autor é seu próprio tema, ou mesmo, a aposta do recurso retórico de dar voz ao outro, de escutar o outro – “[...] é a orelha do outro que firma. A orelha do outro diz a mim e constitui o *auto* de minha autobiografia” (DERRIDA, 1988, p. 50-51, tradução nossa) –, que é sempre linguagem. Ou seja,

Se trata de “dar voz o rostro por medio del lenguaje”, de restaurar la vida mortal, la narración, mediante un procedimiento donde la voz enmascarada hace las veces de sujeto que narra, pero, según de Man, no puede garantizar la identidad entre sujeto y tropo. (DALMAGRO, 2009, p. 36).

Portanto, o eu como autoinvenção. Isso vem a recordar-nos o termo *autoficção*, no entanto, De Man é muito mais categórico no que se refere a que um pacto referencial é sempre ilusório.

O Barthes de *S/Z*, ainda muito ligado à semiologia e ao entrelaçamento da estrutura das narrativas, já teria posturas teóricas muito diferentes das de Lejeune e mais próximas ao diálogo com De Man, por exemplo. Aliás, por isso é que anteriormente referimos que Lejeune estaria muito distante das tendências críticas de sua época, não pela virtude de um passo além na sua crítica, mas justamente o contrário, revisitando um modelo muito contestado e quase superado sobre o conceito de autor e de referencialidade. Barthes, justamente no início dos anos 1970 propõe a inversão na análise do papel autoral, e nisso estaria incluída a autorrepresentação como atributo ficcional, e, nas entrelinhas, o problema do nome próprio:

El mismo Autor – deidad un poco vetusta de la antigua crítica – puede, o podrá un día, constituir un texto como los otros: bastará con renunciar a hacer de su persona el sujeto, el fundamento, el origen, la autoridad, el Padre, de donde derivara la obra por vía de la *expresión*; bastará con considerarlo como un ser de papel y a su vida como una *bio-grafía* (en el sentido etimológico del término), una escritura sin referente, materia de una *conexión* y no de una *filiación*: la empresa crítica (si todavía puede hablarse de crítica) consistirá entonces en *invertir* la figura documental del autor en figura novelesca, ilocalizable, irresponsable, presa en el plural de su propio texto: trabajo cuya aventura ya ha sido relatado no por críticos, sino por autores como Proust y Jean Genet. (BARTHES, 2004a, p. 177-178).

Já em *Roland Barthes por Roland Barthes* enterra-se de vez o mito da autobiografia, da análise do *eu* único e imutável, da análise última, sem ambiguidades. Barthes escreve, num

texto de ficção, de reflexão, de crítica, de análise aberta, enfim, de *bio-grafia*, por exemplo, o que segue:

Este livro não é um livro de “confissões”; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é a *última palavra*: quanto mais sou “sincero”, mais sou interpretável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a *autenticidade*. [...]

Que direito tem meu presente de falar de meu passado? Meu presente tem algum poder sobre meu passado? Que “graça” me teria iluminado? Somente a do tempo que passa, ou de uma boa causa encontrada em meu caminho?

Trata-se sempre e apenas disto: qual o projeto de escritura que apresentará, não o melhor fingimento, mas simplesmente o *fingimento indecível* [...]? (BARTHES, 1977, p. 129-130).

É o que parece representar o ficcionalizado personagem autor-escritor fartamente trabalhado nos textos de Liscano, em especial em *El escritor y el otro*, ou seja, impessoal, atravessado por outros, por muitas vozes.

E o Barthes dos cursos e seminários no Collège de France dos anos de 1978 e 1979 busca cada vez mais a relação daquele que escreve (ou quer escrever) e sua escrita. Preocupado está com o processo subjetivo e, por que não, também pragmático, do *querer-escrever*, este como própria matéria da escritura, mas também como *autonímia*, ou seja, escritura que remete a si, de seu próprio nome: “Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura.” (BARTHES, 2005a, p. 4). Este Barthes, em quem pomos toda nossa atenção, refletirá sobre a *escrita de vida*. Para ele é a *vida escrita* num sentido transformador da palavra *escritura*², uma nova escrita de divisão, que provém da fragmentação, até mesmo da pulverização do sujeito. Diz:

Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida. [...] Escrita da Vida = quanto mais a escrita e a vida se fragmentam (não buscam unificar-se abusivamente), mais cada fragmento é homogêneo [...] (BARTHES, 2005b, p. 172).

Vemos uma vez mais o quanto a *ficcionalização* da vida própria e do contar sobre ela nos livros de Liscano dialogam com variados espectros genéricos, pois em *El escritor y el Otro* a fragmentação e a forma de relatos, como fazendo parte de um “diário” ou do gênero “Diário”, fundem-se e se confundem em uma espécie de romance amnésico. Isso não é bem o que Barthes parece estar buscando nos seminários citados, no entanto, a escritura de Liscano

² Para Barthes, *grosso modo*, a escritura é a escrita do escritor; portanto, nem toda escrita é escritura, mas sim toda escritura é escrita, porém no uso das palavras em valor de destaque, não como mero instrumento. Usamos essas definições, em nosso trabalho, conscientes das diversas implicações que o termo adquire com Barthes.

ao pôr-se em cena sob a efígie do *querer-escrever* e do *estou escrevendo*, ao mesmo tempo que reclama de um *não quero escrever* ou *não o consigo*, como uma verdadeira mescla romanceada de *persona*, *scriptor*, *auctor* e *scribens* barthesianos, leva para o texto uma vertigem de além-texto. Lemos um diálogo com Barthes, quando este último diz:

Todos esses *eus* são tecidos, cintilações na escrita, tal como lemos, segundo diversas preponderâncias → Mas a *escrita de vida* implica, evidentemente, que certo valor criativo é atribuído à *persona*; a escrita surge na parte não escrita da vida, ela esbarra continuamente naquilo que está fora da escrita, e mantém, com essa parte não escrita, uma relação de analogia deformada, ou de *alegoria*; é absolutamente o caso de Proust, que realiza perfeitamente a frase de Keats: “A vida de um homem de certo valor é uma constante alegoria”. (BARTHES, 2005b, p. 174).

Para Barthes a obra proustiana põe em cena ou em escritura um *eu que enuncia*, um *eu de escritura*, cujas ligações com o *eu civil* são incertas e deslocadas, no entanto: “o que passa para a obra é, de fato, a vida do autor, mas uma vida *desorientada*” (BARTHES, 2004b, p. 355), como uma vida com significação de uma obra de arte.

Por tudo isso é que vemos o trabalho de escritura de Liscano como um entrecruzamento de escritas, caminhos que se contaminam mutuamente, jogo ambíguo na escritura, mascaramento do desmascaramento do sujeito, desmascaramento do sujeito que se mascara, impostura de uma postura, postura de uma impostura.

[Recebido em julho de 2012 e aceito para publicação em outubro de 2012]

Referências

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.

AMÍCOLA, José. Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Olivar*. ano 9, v. 12, 2008. p. 182-197. Disponível em: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2012.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *S/Z*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

_____. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 348-365.

_____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DALMAGRO, Maria Cristina. *Desde los umbrales de la memoria: ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Montevideu: Biblioteca Nacional, 2009.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 113-118, dez. 1991.

_____. *La retórica del romanticismo*, Madri: Akal, 2007.

DERRIDA, Jacques. *The ear of the other: Otobiography, Transference, Translation*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

_____. Mnemosyne. In: _____. *Memorias para Paul de Man*. Tradução Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1989. p. 15-55. Edição digital em Derrida en Castellano. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/de_man.htm>. Acesso em: 07 jul. 2012. Não paginado.

_____. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

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

LISCANO, Carlos. *La ciudad de todos los vientos*. Montevideu: Planeta, 2000.

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

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na américa hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Prefácio de Silviano Santiago. Chapecó: Argos, 2003.

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

OLNEY, James. Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía. *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 33-47, dez. 1991.

SAER, Juan José. Explicación - El concepto de ficción. In: _____. *El concepto de ficción*. 2. ed. Buenos Aires: Ariel, 1998. p. 7-17.

TORO, Alfonso de. Meta-autobiografía / Autobiografía transversal postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo. *Estudios Públicos*. Santiago do Chile, n. 107, p. 213-308, inverno 2007.

[Recebido em junho de 2012 e aceito para publicação em outubro de 2012]

Autobiography, autofiction: theoretical debate from *El escritor y el otro* by Carlos Liscano

Abstract: The book *El escritor y el otro* by the author Carlos Liscano from Uruguay, proposes a deep discussion on the games of fictional creation, and also reflects the possible limits of the authors factual life and its written form. With that starting point, this paper aims to argue how Liscano's text suggests the problematization between the fiction that appears to be a life story and the mutual contaminations derived from that crossing. In *El escritor y el otro* both life and writing are fictionalized, acting as a literature that looks inwards, that is self questioning. Beyond that, the book also reveals the diversity of the "I" of a Liscano that inscribes himself as fiction, and at the same time appeals often to self-referentiality, to data recognized as being from the personal life of the public man and also from Uruguay, projecting the desire to wipe off the frontiers between factual and fictional. Therefore, we start from the hypothesis that the stories present in *El escritor y el otro* are not limited to a testimonial literature neither to a autobiographical literature, but are projected through a script that is assumed to be undecided in terms of gender, in a text that reinvents a life in its words, and outlines the performance of an author and his spectacular image, as a way to mock the writers life and the same speculate form of the own text that he elaborates.

Keywords: Autobiography. Autofiction. Authorship. Writing. Uruguayan literature.

