



## O DIÁRIO DO CÁRCERE DE CARLOS LISCANO: HISTÓRIA COM FICÇÕES, FICÇÕES COM HISTÓRIA

*Selomar Claudio Borges*

Carlo Ginzburg em *O fio e os rastros*, ao tratar sobre o diálogo da ficção com a história, sobretudo com base nos argumentos de Jean Chapelain, projeta que a “fé poética” abre a possibilidade, ou a permissividade, de “construir a verdade a partir das ficções [*fables*], a história verdadeira a partir da falsa” (GINZBURG, 2007, p. 93). Mesmo que se possa relativizar a ideia de *história verdadeira*, quando não se opor a ela, e isso à sua maneira o faz Ginzburg, o enunciado bem poderia ilustrar – não definir – boa parte da obra do escritor uruguaio Carlos Liscano. Muitos de seus textos podem ser lidos desde a premente e constante tensão entre o ficcional e o factual, e na narração de suas histórias imaginadas, ou concebidas como tal, não está ausente a possibilidade de reconstruir ambientes, lugares e atores históricos do entorno do escritor, especialmente à fase vivida nas prisões e calabouços, por cerca de 13 anos, sob as garras da ditadura uruguaia das décadas de 1970 e 1980.

Do outro lado da relação anterior, ou junto a ela, textos que se constroem e/ou se apresentam como projeções fidedignas da história do homem de carne e osso. Exemplo disso é um texto que Liscano manuscrevia paralelamente aos seus primeiros escritos literário-ficcionais nos tempos de prisão, e que, por sua vez, em parte não chega a se distanciar de muitos deles. Um diário, posteriormente publicado em 2000, mais de dez anos de estar fora da prisão. Intitulou-o “Diario de *El informante*”, como parte do livro *El lenguaje de la soledad*. Da sua leitura emerge a proposta quase retórica aqui presente, porém surgida de uma dúvida real: quando a *história* e a ficção se emaranham e atravessam a construção da história contada de uma história contada. A história falsa a partir da verdadeira, ou a



verdadeira a partir da falsa. Ou ainda: a narração de um *sujeito* que se narra enquanto criado para criar.

Para tanto é preciso não perder de vista noções que se assentam desde uma possível delimitação do que é ou pode ser um diário, e a problematização que surge diante de tais assertivas. Por exemplo: se cabe ainda discutir, mesmo após as inumeráveis especulações e discussões de tipo crítico-teóricas com respeito ao assunto, especialmente no decorrer do século passado, problemas como o que há num diário de verdadeiro e de falso, ou se escrito de si para si ou se para um outro, ou todas coisas à vez. Não sem razão nos faz recordar Blanchot quando diz: “el que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar [...]” (2002, p. 17). Ou também quando Derrida, em *Otobiografias* (2009), diz que a vida pode abrir-se a um *registro autográfico* no momento em que esta possa ser representada na escrita, e que encontra sua analogia estrutural do lado daquela. Por sua vez, no *Diario*<sup>1</sup> de Liscano a pulsante necessidade de narrar a narração da *uma* história verdadeira individual de um período determinado, bem como a história da construção e concepção de uma obra ficcional. Desse determinismo se pode partir para zonas não tão claras.

## O diário

Liscano escreve seu diário entre os anos de 1982 e 1984 no cárcere de *Libertad*, próximo a Montevideu, já quase completada uma década como preso político. Foi escrito, igual que seus outros textos da época, em pequenos papéis que deveriam ser resguardados das mãos da ditadura, que já lhe havia usurpado, poucos meses antes, o manuscrito de seu primeiro romance que recebera o nome de *La mansión del tirano*, texto acabado e escrito no ano anterior. Não obstante o contexto e o lugar em que foi construído, o diário pouco relata diretamente do cotidiano da prisão, das condições carcerárias e da tortura. Mas não se pense que

---

<sup>1</sup> Assim abrevio, a partir daqui, o “Diario de *El informante*” de Carlos Liscano.



não trate da experiência na prisão, ainda que de um tipo de experiência enquanto preso diferenciada, também por ser um ávido preso leitor e, sobretudo, escritor. A reflexão sobre a própria escrita, a compulsão por escrever, são obsessões do Liscano daqueles tempos de luta por sobreviver e não enlouquecer em meio ao caos. Caos também como distanciamento da experiência, como quase falta de referências externas, no silêncio e em companhia das palavras. A incomunicabilidade, a falta de eventos cotidianos, o espaço reduzido a uns poucos metros quadrados da cela, a falta até mesmo de objetos e de experiências comunicáveis, levam-no a um pensar constante na linguagem e na literatura, e que se expressa através do escrever sobre o escrever. Anota no *Diário*:

9.5.84

Al no poder contar cómo vivo, lo que he vivido, las experiencias ajenas que conozco, he encontrado esta salida forzada contando algo que no es nada, pero a la vez son mis días, mi tiempo, mi vida, que se va en este cuento y sé que algo, un poquitito de interés podría hallarse en lo que escribo si incluyera el relato de mi situación, pero es todo tan difícil...

(LISCANO, 2000a, p. 53)

Escrever proibido, sob a tensão constante de que seus escritos pudessem parar nas mãos dos opressores e, talvez, prejudicar outros perseguidos políticos. Escrever sobre o fascínio de uma criação que não se baseasse na realidade imediata, tendo a coação dessa realidade avassaladora. Fatiha Idmhand (2010) denomina a escrita de Liscano dessa época de “escritura *sous contrainte*”, que vem a ser, *grosso modo*, uma escritura sob pressão, ou ainda, constricta, restrita, sob coerção. No entanto, também como manipulação lúdica, linguística e estilística em direção a uma experimentação intelectual por meio da escrita. Quem sabe experimentos *oulipianos*, ou ensaios sistemáticos, que segundo Idmhand atuaram como motor criativo para Liscano, e que tiveram a influência das restrições e a censura militares, bem como do temor da repressão.



Os manuscritos originais do *Diario* continuam, segundo o próprio autor, 114 páginas. Sairiam do cárcere pouco antes do escritor em 1985, já que ele, temendo talvez não conseguir salvar seus escritos ou ainda não sair com vida da prisão, mesmo após naquele ano uma anistia ter sido concedida aos presos políticos, resolve enviar seus textos para fora escondidos num violão de um companheiro que estava sendo libertado. Liscano, contudo, logo sairia ainda em 1985. Apesar de o título definitivo remeter à construção de um texto específico, o diário acompanha e registra a composição de diversos outros com objetivos literários, inclusive alguns que se converterão em importantes e fundamentais publicações de sua produção, como por exemplo, *La mansión del tirano*<sup>2</sup>. E certamente não só isso, do mesmo modo estão inscritas as reflexões de um escritor e sua escritura. No mesmo prólogo do livro *El lenguaje de la soledad* que contém o diário, Liscano comenta:

Fue en esos meses, cuando escribía *El informante* y dialogaba conmigo en el *Diario*, que se decidió no solo mi ocupación futura, sino que también llegué a muchas de las ideas y manías que iban a dominar mis libros posteriores. [...] Mientras intentaba responder las interrogantes que mi trabajo me presentaba, y los razonamientos y las soluciones que creía encontrar, yo me definía e inventaba como escritor. (LISCANO, 2000b, p. 2)

Não se quer aqui reproduzir a ideia de que um diário está mais próximo à *verdade* ou a histórias verdadeiras, tampouco se quem o escreve é portador de maior crédito por supostamente ter vivido tais experiências relatadas. Juan José Saer (1998), por exemplo, avalia que os textos pretensamente não-fictícios, que podem querer, ilusoriamente, representar a “verdade”, não conseguem fugir do apelo à credibilidade do escrito no ato da leitura, já por estarem dispostos em seu caráter maiormente anedótico e quase sempre isento de provas verificáveis. Tampouco o texto que se apresenta como ficção é uma reivindicação do *falso*,

---

<sup>2</sup> Livro publicado em 1992 pela editora Arca de Montevideú.



pensado como a fuga, ou a tentativa de, com respeito a qualquer relação com o empírico. De forma semelhante César Aira pontua:

[...] o falso não remete a uma moral do autêntico, mas antes à ficção, na qual convivem o verdadeiro e o falso, valem o mesmo ao mesmo tempo e se transformam um no outro. De fato, se se decide pela literatura é com este fim: sair de uma lógica de exclusão dos contrários que qualifica de falso a um só dos membros do par. Não para tornar falsos ou verdadeiros aos dois, mas para incluí-los numa teoria falsa que torna irrelevante a classificação. (AIRA, 2011, p. 9).

Ainda assim, ao se pensar no diário é admissível aproximá-lo, de certa forma, do que muitas vezes é pretendido perceber no relato histórico, este que se quer bem longe do que é o inventado. No entanto, que se atente de que as histórias imaginárias rondam tanto o relato aceitado como verdadeiro quanto o ficcional.

Ginzburg (2007) percebe que as ficções, como as de Homero, por exemplo, já teriam sido matéria para a história, pois fatos inventados, em certa medida, podem servir de modelo para recompor a história de um povo, e em especial no que concerne ao uso da língua. Como exemplo disso Ginzburg pensa em *Lancelot*, texto ficcional que o poeta Jean Chapelain, em meados do século 17, requisitava como fonte para colher material sobre as origens dos franceses. Sobre o particular, Chapelain dizia que esses escritos davam uma imagem fiel do rei e dos cavaleiros dos tempos de sua narração, se não daquilo que realmente havia acontecido com eles, pelo menos daquilo que se supunha tivesse acontecido, na base de costumes análogos ainda em uso na época, ou de documentos dos quais resulta que hábitos equivalentes tinham sido frequentes no passado. Ideia não pouco rechaçada por seus contemporâneos, que viam como um paradoxo querer apresentar como digno de fé narrações admitidas como inventadas. Recorda ainda Ginzburg que Chapelain propunha, portanto, ler *Lancelot* mais como um documento que como um monumento, ao dizer que “um escritor que inventa uma história, uma narração imaginária que tem como protagonistas seres humanos, deve representar



personagens baseados nos usos e costumes da época em que viveram: do contrário eles não seriam críveis” (CHAPELAIN apud GINZBURG, 2007, p. 82).

Por sua parte, Liscano pensava na prisão fazer literatura do *nada*, sempre o fascinou uma espécie de *criação absoluta*, e isso o atesta o diário. Assim que algumas das imagens que nos vem ao encontro lendo-o, faz-nos pensar no gaguejar da linguagem descrita por Deleuze em *A literatura e a vida*, onde se lê:

Cada uno en su lengua puede exponer recuerdos, inventar historias, enunciar opiniones; incluso a veces adquirir un buen estilo, que le proporcione los medios adecuados para que hagan de él un escritor apreciado. Pero cuando se trata de excavar debajo de las historias, de resquebrajar opiniones y de alcanzar regiones sin memorias, cuando hay que destruir el yo, no basta ciertamente con ser un “gran” escritor; entonces los medios deben permanecer para siempre inadecuados, el estilo deviene no-estilo, la lengua deja escapar una lengua extranjera desconocida, para que se alcancen los límites del lenguaje y el escritor se transforme en otra cosa, conquistando visiones fragmentadas que pasan por las palabras de un poeta, los colores de un pintor o los sonidos de un músico. (DELEUZE, 1996, p. 68).

Essas digressões são necessárias para se refletir até que ponto o diário de Liscano, a partir de manuscritos que pouco foram modificados para sua publicação, pode ter valor de documento, tanto na intenção de se ter uma ideia do período carcerário quanto da reconstituição de seus primeiros passos como escritor. No entanto, se se visualiza o *Diário* não como texto concebido primordialmente como ficção, isso se dá pela sua *história* de criação, ou por seus elementos paratextuais.

Por certo não acontecerá o mesmo com o restante de sua produção, ou com um texto como *El escritor y el otro*<sup>3</sup>, que por sua vez é praticamente uma extensão do *Diário*, ou ainda “Lector saltado”<sup>4</sup> que pode ser considerado uma espécie de continuação daquele.

---

<sup>3</sup> Id. *El escritor y el otro*. Montevideu: Planeta, 2007.

<sup>4</sup> Texto ainda inédito em espanhol. Foi publicado em francês como parte do livro *Le lecteur*



Liscano se agarra às palavras, mais que às ações e referentes quase inexistentes de um mundo que tem que ser inventado a cada dia, e até mesmo nisso é primordial o uso das palavras, nomeando aquilo que se desconhece. Relata Liscano no Colégio do México em 1999:

Había un problema menor que yo comprendí mucho tiempo después de haber ingresado al Penal, cuando comencé a escribir: en la cárcel no existen objetos comunes, los que uno usa en la sociedad. No hay un reloj, una silla, una olla. Uno no enciende ni apaga la luz, no tiene llave para abrir y cerrar puertas, no hay un cuarto de baño, o el cuarto de baño es también dormitorio y comedor sin puerta, no hay una corbata, un pantalón, un peine. Uno no enciende ni apaga ningún fuego, no tiene dinero, no compra, no paga, no llama por teléfono, no lee el diario, no enciende la radio ni el televisor. Uno acaba por olvidar cómo son muchos objetos y las situaciones en las que se utilizan. Esto aumenta la extrañeza con respecto a la palabra. Vocablos que uno conoce pierden utilidad, pasan a la categoría de cosas que solo viven en el lenguaje, como El Cipango y el número pi. (LISCANO, 2000c, p. 14-15)

Em *Gramatologia*<sup>5</sup>, para citar apenas um título de tantos, Derrida trata a questão do fonocentrismo e o da escritura na diferença. Vale ainda lembrar algumas colocações de Derrida sobre a palavra ou conceito *différance*<sup>6</sup> e que podem auxiliar na construção do que aqui está esboçado:

Um é o outro diferido, um diferindo do outro. O uno é o outro em diferença [*différance*], o uno é a diferença [*différance*] do outro. É assim que toda a *oposição*

---

*inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*. Traducción de Jean-Marie Saint-Lu y Martine Breuer. Paris: Belfond, 2011.

<sup>5</sup> Jacques Derrida. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

<sup>6</sup> Ver por exemplo: Jacques Derrida, “La *différance*”, conferência pronunciada na Sociedade Francesa de Filosofia em 27 de janeiro de 1968, publicada simultaneamente no *Bulletin de la Société française de philosophie* (jul.-set. 1968) e em *Thorie d’ensemble* (col. Quel, ed. de Seuil, 1968); depois aparecerá em *Marges de la philosophie* (ed. de Minit, 1972) e na versão brasileira que uso na próxima citação que é intitulada “A diferença”.



aparentemente rigorosa e irreduzível (por exemplo, a do secundário e do primário) vê-se classificada, num momento ou no outro, como "ficção teórica [...] (DERRIDA, 1991, p. 52).<sup>7</sup>

E o tema não se esgota em somente perceber a força e a dinâmica da escrita em um texto, mas o que ele mesmo propõe de leituras. Acorde a isso, Liliana Reales assevera:

Quando lemos, o que a escrita fechou/abriu, encaixotou/disseminou, volta a se disseminar, a se expandir, à espera da captura de algum sentido, mas sempre será um dos possíveis sentidos – princípio que desde já fere a hermenêutica tradicional, debruçada na busca do sentido que coincidiria necessariamente com a verdade. (REALES, 2009, p. 44-45)

Alberto Giordano (2011) que trabalha a noção de *diários de escritor*, observa que tal qualidade de escrito, apesar de não renunciar ao registro do privado e do íntimo, interroga, desde uma perspectiva literária, pelo valor e eficácia do hábito (disciplina, paixão, mania?) de anotar algo a cada dia.

Além disso, se considerarmos que todo sujeito convive com uma série de contradições íntimas, podemos verificar que isso se acentua naquele que vive para escrever ou mesmo, do outro lado da mesma situação, naquele que escreve para viver.

Em *A ilusão biográfica*<sup>8</sup> Bourdieu trata da ilusão, concebida pelo senso comum, de que uma vida é *uma história*, passível de ser relatada como vida constituída inseparavelmente do conjunto de acontecimentos. Dessa visão, muitas

---

<sup>7</sup> Note-se que o tradutor opta por traduzir *différance* por “diferança”, opção claramente discutível e com a qual não estamos de acordo, o que nos levou a colocar entre colchetes a palavra original marcando nossa opção por ela.

<sup>8</sup> No original: *L'illusion biographique*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, jun. 1986. p. 69-72





vezes, compartilham historiadores, romancistas, biógrafos, autobiógrafos. A ideia de que a vida possa constituir um todo significativo está já implícita, lembra Bourdieu, nos “desde então”, “desde pequeno”, “sempre gostei de”, etc., ou seja, nas “histórias de vida”. Pensar no relato organizado a partir da vida objetivada, como de uma vida projetada, também numa sucessão cronológica. Ou seja, o *sentido da existência narrada*. Por outra parte, a própria narrativa literária se encarregou de problematizar e encenar o rechaço a essa facilidade. E no caso de Liscano não foi diferente, até mesmo pelas situações que o obrigavam a uma narrativa necessariamente fragmentária, mas não só por isso, muito mais pelas reflexões que tece sobre a existência e sua *história*. Essa discussão também está em Bourdieu quando diz:

É significativo que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha coincidido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação de direção. Essa dupla ruptura, simbolizada pelo romance de Faulkner *O som e a fúria*, exprime-se com toda clareza na definição da vida como anti-história proposta por Shakespeare no fim de *Macbeth*: “É uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e de fúria, mas desprovida de significação”. Produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”. (BOURDIEU, 1996, p. 185).



E afinal, um diário tem que ter uma leitura forçosamente decidível? Necessariamente o leitor do diário tem que entrar no jogo de um sujeito que supostamente relata sua vida ou fragmentos de *vida*? O que poderia ser *vida* num escrito? Lemos no *Diario* de Liscano:

Otro papelito que encontré:

En la novela no hay nada fingido, todo es real, pero novelístico.

Copio de un papelito:

Hay momentos en que escribo como si excavara dentro de mí, con gran desgaste y sufrimiento, y siento que me estoy haciendo un pozo: entonces sé que estoy escribiendo de verdad. [...] (LISCANO, 2000a, p. 24)

Do mesmo modo Derrida, que faz do pensar sobre a literatura e da ação escritural essenciais no seu trabalho filosófico, vai nutrir parte importante de suas reflexões movido por um grande interesse pelos diários, autobiografias e escritos confessionais, como conta Jorge Panesi. Ou seja, mesmo posicionado na competência com o discurso filosófico, um estar fora de seus domínios, ou apesar disso, ou ainda por isso mesmo, opera acorde com o que, de alguma maneira, o próprio pensamento desconstrucionista derridiano faz ao entrever a possibilidade de emancipação dos diversos discursos à hegemonia histórica do discurso da filosofia. Mais tarde seguirá no pensador franco-argelino um verdadeiro impulso ou *desejo* autobiográfico. No entanto, já o desejo de totalidade do texto autobiográfico, bem como o da autototalização, é

la paradoja que Derrida muestra insistentemente en sus textos autobiográficos, incitados, empujados a deconstruir todas las implicaciones, todos los espejismos y las trampas del prefijo “auto”. Lo que se cierra sobre sí, como una ilusión, se abre no a una totalidad, sino más bien a una miríada de trayectos y trayectorias, a una multiplicidad de *envíos* cuyo estado de perpetuo error, puede, como en su lectura de *La carta robada*, no llegar a destino. (PANESI, 2008, p. 161)



Lembra ainda Panesi que Derrida reiteradamente afirma que o texto é uma *máquina leitora*, e, portanto daria lugar aqui para indagar acerca dos tipos de leitores de um texto dito autobiográfico. Por certo haverá leitores que credulamente desejam o relato de uma vida, a verdade dela, seu segredo; talvez o segredo do sujeito que o escreve. Esse seria um leitor seguro de si, que não vacila, portanto não se embrenha nos labirintos em que um texto é tramado. Diria Derrida que os simulacros deixam loucos esses leitores, por isso buscam a divulgação decidível. Que se possa, no entanto, lançar-se a um texto como o *Diário* de Liscano aberto à *experiência de enlouquecimento*, dialogar com um texto que vacila, com respeito a certa categoria de indecidível, entre a experiência, a realidade, a verdade, a retórica, a literatura, a dissimulação, a ficção.

Giordano (2011), lembrando o desejo de diário de Barthes que se mescla com o ensaio, diz que este transita nestas formas também por serem fragmentárias e de estatuto incerto. Mas em Barthes é o ensaio que se metamorfoseia em diário, segundo Giordano, de maneira a mostrar mais além das exigências e as aventuras conceituais, a vida como acontecimento sutil. Liscano igualmente transita por estas vias cruzadas.

Ainda que o que é afirmado (e firmado) no *Diário* poderia ser posto em dúvida pela simples desconfiança inerente a todo tipo de escrito pretendo de anunciar uma verdade, como mínimo se pode comprovar que o texto do diário de Liscano nisso se converteu: um texto que praticamente não trata dos conflitos comuns do sujeito, mas os conflitos comuns do sujeito que se põe a escrever.

É possível que se escreva sem o risco da leitura do outro? “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”, célebre frase com a qual Derrida (1997 [1972], p. 7) inicia um de seus mais conhecidos textos, *A farmácia de Platão*. Podemos também inquirir se o fato de ser o escrito um diário, os limites intrínsecos de seu texto, por uma parte impostos pela tradição (*história*), por outra pela mesma leitura, podem ser transgredidos desde a sua composição.



Assinala ainda Derrida, em *A lei do gênero* (1980), que se espera que haja uma característica na qual confiar para decidir que determinado acontecimento textual pertença à determinada classe (gênero, tipo, modo, forma, etc.). Diz:

A partir del momento que se escucha la palabra 'género', desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar: 'Hay que', 'no hay que', dice el 'género', la palabra 'género', la figura, la voz o la ley del género" (DERRIDA, 1980, p. 3).

E se alguma característica *marca* o texto ou obra, por sua vez é *re-marcável*, ou seja, remarca em si a característica que o faz distinto de outros enquanto classificável.

### Reescritura

Sabe-se que Liscano na prisão escrevia em pequenos papéis, que por sua vez não podiam estar à vista dos militares. Seu método de escrever em partes, recompor fragmentos dispersos posteriormente num texto único, num trabalho artesanal de costura dessas partes, não era uma opção, contudo operou de tal maneira que não tinha como não influenciar na escrita literária que viria depois. Anota Liscano em seu diário:

31.5.82  
[...] poco a poco me he ido haciendo mi propio método de trabajo. En ese método se incluyen aspectos como anotar a cualquier hora del día frases que luego desarrollaré o que me son sugestivas por alguna razón. A veces anoto simplemente palabras que me sugieren temas y que después tomo como punto de partida para el despegue. (LISCANO, 2000a, p. 20).

Seus manuscritos dão mostras de um trabalho que se quer *final*: letra miúda, muito ordenada, texto quase sem rasuras.



Nesse contexto, como exemplo, surge *La mansión del tirano*, trama que se projeta em seu próprio espaço, sob o qual os dados *biografemáticos* estão criptografados de tal forma que qualquer assertiva a respeito tensiona até o máximo a participação especulativa. A versão que conhecemos desse livro é o resultado de uma escrita obrigatoriamente partida, fruto da ação de escrever freneticamente por horas em determinados períodos diários na prisão. Escrever com letra miúda em pequenos papezinhos e escondê-los, para num seguinte momento, suficientemente seguro, retomar mentalmente a sequência e voltar a escrever em um novo papelzinho. Tentar convergir. Esse verdadeiro quebra-cabeças escritural, no entanto, resulta num texto conciso, suficientemente disposto a ter uma unidade como texto.

Já, voltando ao diário, podemos refletir junto com Barthes quando este pensa na *escrita de vida*, para ele como *vida escrita* num sentido transformador da palavra *escritura*, 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, 2005, p. 172).

Liscano escrevia normalmente em folhas de carta, cortadas em duas por ele mesmo sem tesouras. Eram as folhas que os militares davam aos presos para que estes pudessem escrever aos familiares. Única forma de escrita autorizada. A partir disso, é possível conectar especulativamente seus escritos primeiros com os *hypomnemata* citados por Foucault quando trata das escritas de si, em especial, do cristianismo antigo. Descreve-os Foucault:

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo



relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 1992, p. 135)

No caso de Liscano o uso de anotações prévias ao que será o texto final de seus escritos literários ou mesmo do diário, será constante durante os escritos no cárcere. Já os momentos da escrita do que se poderia chamar o texto final se fariam como momentos de um frenesi escritural, quando escrever vigorosamente, de modo a aproveitar os momentos de relativa segurança, é antecedido de todo um trabalho de reflexão e ensaio com a escrita.

Para Foucault os *hypomnemata*, ou melhor, a escrita deles é um veículo de subjetivação do discurso. Porém, eles passam a fazer parte da constituição do indivíduo, e não apenas um meio. Por isso, não devem ser vistos como meros auxiliares da memória e para simples consulta posterior com determinado fim. Tampouco como substitutos das recordações. O trabalho com os *hypomnemata* seria quase como um exercício, de leitura, de releitura, de reflexão, a ser usado na ação. Porém, analisando o caso de Liscano, também ações pertinentes a quem tem uma vida de prisioneiro subespontânea, que se estabelece em uma realidade que se cria a cada dia por meio das palavras e, portanto, ligadas à ação de escrever. Para Foucault, que recorre a Plutarco, isso visa, também, calar paixões, um equipamento de discursos que sossega os *alaridos dos cães* que levamos dentro, como ele diz. Em Liscano, está a própria sobrevida através das palavras escritas. Porém Foucault adverte:

Por mais pessoais que sejam, estes *hypomnemata* não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objectivo trazer à luz do dia as *arcana conscientiae* cuja confissão – oral ou escrita – possui



valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si. (FOUCAULT, 1992, p. 137).

Liscano parece procurar ter à mão um dispositivo que desencadeie o trabalho com a escrita no momento necessário, e isso se constitui, inicialmente, no seu objetivo primordial (além de sobreviver a todo custo). Embora a escrita vá embarçando-se de tal maneira consigo que passa a constituir-se, também, no seu *si mesmo*.

O trabalho com notas e papezinhos dá a seu método de escrita na prisão uma característica fundamental, que é o da reescrita. Além de usar papéis de carta cortados ao meio e aproveitados ao máximo, como já referido, e depois ocultados, papéis esses que serviam à escrita de seus textos quase sem rasuras, o processo era antecedido de uma espécie de *pré-papezinhos*, utilizados para citações, frases, palavras, ideias, breves histórias. Ou seja, um trabalho de elaboração e de reescrita constante, certamente obrigado pelas circunstâncias, e que passou a ser determinante no resultado de seus textos.

O seu primeiro escrito literário, por assim dizer, foi *La mansión del tirano* escrita em 1981. Porém quando no ano seguinte começa a escrever o *Diario*, essa primeira *La mansión* já havia sido usurpada pelos militares e condenada a um desaparecimento que perdura até o momento. Assim sendo, o *Diario* converteu-se no primeiro impulso de escrita após essa grande perda. Antes disso, um material de notas escritas prévio e paralelo à primeira *La mansión*, portanto também prévio ao *Diario*, formam um escrito intitulado *Apuntes: La literatura y la política*, ainda inédito à exceção de uns poucos fragmentos publicados em *Manuscritos de la cárcel*.<sup>9</sup> Idmhand (2010) pensa nesses apontamentos como fundamentais para a

---

<sup>9</sup> Segundo Fatiha Idmhand mais dois manuscritos sem datas (como *Apuntes: La literatura y la política*) foram escritos antes de 1982, ou seja, antes de começar a escrever o *Diario*. São



composição da primeira *La mansión*. É um conjunto de anotações que formam uma espécie de mosaico de *faixas ou tiras* de textos curtos. Por sua vez, Carina Blixen avalia essas composições como parte do método de frequente reescritura de Liscano:

Liscano empezó a escribir reescribiendo. Desde las transcripciones de los autores leídos en la cárcel reunidos bajo el título “Apuntes de literatura y política”, en las que no puede dejar de transformar el texto que quiere conservar, a la escritura primera de *La mansión del tirano* que comienza reescribiendo la manera de formularse un teorema y continúa reapropiándose de la libertad para ensamblar historias, personajes, situaciones de *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, una de las novelas que leyó en la cárcel, los caminos de reescritura son variadísimos. (BLIXEN, 2013, § 30).

O mesmo *Diario* já é um trabalho de reescrita, não só pelo pragmático trabalho de transportar ou transformar anotações soltas em partes de um texto longo e mais elaborado, senão pelo fato de que reescreve ideias do fazer literário do autor e pelo processo em que ele mesmo se reescreve na confrontação que se dá ao expor reflexões de si. No seu *escrever-sendo* não há verdades absolutas, ao contrário, são inscritas contínuas reformulações dadas na escrita.

Porém, o que seguramente marca a obra de Liscano com a reescritura é o processo de criação de *La mansión del tirano*. A primeira versão desaparecida já era advertida por Liscano como consequência de uma elaboração prévia do romance nos calabouços da prisão de *Libertad*. Diz ter sido elaborada na solitária, ou seja, *escrita* mentalmente e, portanto, como que *reescrita* quando teve acesso a lápis e papel. Passados pouco mais de oito meses após começar a escrever o *Diario*, para acompanhar a composição de *El informante*, Liscano relata: “8.2.83 Ayer comencé a reescribir *La mansión*. ¡Una hoja! Me produjo alegría” (LISCANO, 2000a,

---

eles: *El juego de la letra cambiada* e *Los siete mensajeros*. Ambos foram publicados em *Manuscritos de la cárcel* em 2010; o primeiro, completo, e do segundo alguns fragmentos.





p. 37). Nessa fala se refere a sua reescrita no papel, depois de quase um ano desde que haviam levado a primeira versão escrita, fato que se deu em 14 de fevereiro de 1982, segundo relata o próprio autor.

Liscano se empenhará objetivamente na tarefa de reescrever *La mansión* em 1984, mesma época em que levará a escrita paralela de vários textos. Essa vai ser uma prática ou método recorrente no período em que esteve preso. Ironicamente, abrindo um parêntese, em 2011 enquanto digitava um novo trabalho que se intitularia *El trabajo de contar*, roubam-lhe o computador, fato que o obrigou a reescrever o texto, finalmente intitulado *El trabajo de recontar. Novela no escrita*<sup>10</sup>.

Outra característica da produção de escrita de Liscano é a tendência a escrever diversos textos paralelos, claramente esboçada no *Diario*, este que se revela, afinal, como um importante disseminador dos rastros de um *archivo* de escritor que se forma. Alguns desses escritos quase simultâneos tinham títulos sugeridos, mas não foram desenvolvidos; outros se constituíam em ideias que podiam ou não migrar para outros textos. Outras ideias simplesmente foram deixadas de lado, ainda que pareçam retornar ou assombrar os escritos posteriores de Liscano.

À falta de sinais concretos de alterações e reescrita no diário de Liscano possibilita, contudo, uma reelaboração crítica ao se presumir um rio de reescrita a partir de sua prática de elaboração. Reescrito de outra maneira, como de certa forma todo texto é, afinal não se escreve senão a partir de textos diversos.

Por outra parte, o pouco texto que aparece riscado em seu diário demonstra, como sugere Idmhand, um possível ou efetivo uso posterior da parte rasurada, ou por assim dizer, da parte *censurada*. Ou seja, são riscos por cima do texto em forma de cruz ou linhas horizontais como ondas, não impedindo que ele fique visível e legível, portanto temos a ver o traço e o fundo, ou o fundo e o traço.

---

<sup>10</sup> Carlos Liscano nos enviou este texto em formato eletrônico por e-mail em meados de 2012. Até o presente momento (agosto de 2013) não foi publicado.



Liscano escreve e risca-desenhando, como que a reter a experiência. Apela então ao arquivo, à apropriação do rastro, organizando-o, tentando seu controle, forma de poder sobre o memorado. Faz aparecer no traço o que já está recalcado – guardado ou não na memória –, o que foi destruído ou o que foi conservado previamente no seu inconsciente. É aquilo que Derrida chama de constituição de *arquivos mnésicos*, onde há memoração, mas também seleção dos rastros. E mais, como o traço pode ser perdido, ou seja, pode ser apagado, o arquivo se constitui a partir do desejo de não perder o que se sabe ser finito. Liscano, mesmo que inconscientemente, opera com a seleção e o corte. Ao traçar, cegamente, guarda rastros, ao mesmo tempo violenta outros deles, já que trabalhou na seleção de uns em detrimento de outros. Por isso seu traço é, evidentemente, também memória.

...

Contradições importantes se enfrentam na literatura de Carlos Liscano. O desejo da invenção total, o dizer e o desdizer de que o que escreve tem a ver com uma *sua* biografia ou seus estados de ânimo. Deleuze (1996) diz que a literatura é delírio. E que todo delírio é histórico-mundial. Na literatura a função da fabulação é inventar um povo. O escritor se obrigaria a criar uma língua própria, e a escutar nos interstícios da linguagem. Ele, continua Deleuze, não é um enfermo, senão está mais para um médico, de si mesmo e do mundo.

1.6.82

[...]

Copio de un papelito:

[...] Es fácil reconocer cuando no estoy escribiendo de verdad –la mayoría de las veces– por el disgusto que me causa hacerlo. Cuando no siento disgusto tampoco es exactamente placer lo que siento, es satisfacción por conocer lo que está dentro de mí y que yo desconozco y que, mediante la escritura, sale afuera. Y para eso estoy, para conocerme. (LISCANO, 2000a, p. 24).



Literatura de reflexão sobre a literatura, sobre o trabalho de escrever, sobre si como parte da obra que se está construindo. Também história, se não fictícia, talvez com ficções. O escritor emergente de um calabouço uruguaio, ao tentar escrever uma obra literária, acaba por criar a vertigem de estar criando sua própria história de escritor, e parece forjar-se inseparável de sua criação. Isso é o que Julio Premat (2009) chama de “figura de autor”: inventar no texto não só aquele que narra, mas o responsável do que se lê, uma ficção de autor enquanto relato, uma figura de autor enquanto imagem. A ideia não é a de uma figura sem contradições, mas de exposição num texto de construção com tensões. É de deduzir que a muitas das leituras importa é a impressão de que Liscano é a própria obra sua, que sua história é a sua literatura sendo lida, portanto, inseparável sempre de seu entorno, da história do cárcere, dos companheiros presos, da ditadura que torturava em seu país. Não parece, no entanto, ter sido essa a sua proposta, não pretendia construir uma literatura testemunhal ou engajada. Por outra parte, pode-se criticar sua literatura dos tempos do cárcere por estar demais focada em si e ser extremadamente abstrata. E assim o é, mas não somente. Por isso lembremos o comentário de Daniel Gil:

Este libro de Carlos Liscano [*El lenguaje de la soledad*, onde está o “Diario de *El informante*”] nos muestra, con una serena objetividad, cómo en la resistencia se logra no ser derrotado por el opresor y que desde, y por, la misma experiencia de la debilidad de una palabra desamparada, que ha sido “machacada”, profanada por los tiranos, se vence el aislamiento, la soledad y la locura y se conquista una dimensión ética que nadie puede derrotar. (GIL apud LISCANO, 2000, p. 10).

Não sucumbir, sobreviver. Fundamentalmente ao começar a escrever almeja também a resistência à morte, à loucura, ao delírio sem controle. Antes de tudo, escrever literatura, forma indubitável de resistência. Nestes tempos, em que Uruguai, Brasil e Chile, para citar exemplos próximos, evidenciam o pouco que



fizeram para revisar um de seus momentos históricos mais vergonhosos, visitar a história de um escritor com sua história de ficções ou suas ficções com a história, ainda que não conformada em base à denúncia, é uma maneira de que não esqueçamos aqueles tempos.

7.6.84

Hoy doy por finalizado este trabajo. No me agrada ni me desagrada del todo. Aún no lo he leído completo ni una sola vez. He estado trabajando en él de manera intermitente desde mediados de 1982, en total unos dos años. Para que de aquí surgiera una novela debería continuar escribiendo quizá durante otros dos años y hasta podría no resultar de esa actividad algo legible.

[...]

Más adelante, pasado el invierno, leeré estas ciento catorce páginas manuscritas y quizá decida hacerle agregados o correcciones, o simplemente tirarlas. Pero lo hecho hasta hoy está, y es lo que me proponía. (LISCANO, 2000a, p. 55)

## Referências

- AIRA, César. **Nouvelles Impressions du Petit Maroc**. Edição bilíngue [português/castellano]. Tradução ao português por Jorge Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. **El espacio literario**. Madri: Editora Nacional, 2002.
- BLIXEN, Carina. Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández : un triángulo de dos orillas. **Cuadernos LIRICO**, n. 8, 2013. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/954>>. Acesso em: 23 jan. 2013.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 183-191.
- DELEUZE, Gilles. **La literatura y la vida**. 2. ed. Córdoba: Alción Editora, 1996.



DERRIDA, Jacques. "La ley del género". Tradução de Ariel Schettini para a cátedra de Jorge Panesi - Teoría y Análisis Literario, cátedra C, Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras, 1980. p. 1-26. Texto original: **La loi du genre**, Glyph, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980. p. 177-210. [Ver também: DERRIDA, Jacques. **La loi du genre**. In: Parages. Paris: Galilée, 1986. p. 249-287.].

\_\_\_\_\_. "A diferença", in: **Margens da filosofia**. Tradução Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991. p. 33-63.

\_\_\_\_\_. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

GIL, Daniel. "Carlos Liscano: La escritura y la vida". In: LISCANO, Carlos. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000. p. 3-11.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIORDANO, Alberto. "Vida y obra. Rolanda Barthes y la escritura del Diario". In: \_\_\_\_\_. **La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011. p. 91-108.

IDMHAND, Fatiha. Escribir en la cárcel: una escritura sous contrainte. In: LISCANO, Carlos. **Manuscritos de la cárcel**. Edição e Coordenação Fatiha Idmhand. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010. p.13-28.

LISCANO, Carlos. Diario de El informante. In: \_\_\_\_\_. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000a. p. 19-55.

\_\_\_\_\_. Noticia. In: \_\_\_\_\_. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000b. p. 2.



\_\_\_\_\_. El lenguaje de la soledad. In: \_\_\_\_\_. **El lenguaje de la soledad**. Montevideo: Cal y Canto, 2000c. p. 12-18.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges em 6 de dezembro de 2010. Trabalho ainda não publicado.

PANESI, Jorge. Variaciones sobre la literatura: la inscripcion autobiográfica. In: CRAGNOLINI, Monica (Org.). **Por amor a Derrida**. Buenos Aires: La cebra, 2008. p. 160-168. Disponível em:

<[http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/2238/1/HF\\_5\\_6\\_pag\\_160\\_169.pdf](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/2238/1/HF_5_6_pag_160_169.pdf)>. Acesso em: 17 jan. 2013.

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

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

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