



A TESSITURA DA REMEMORAÇÃO E A DOR NA ESCRITURA: EL FURGÓN DE LOS LOCOS DE CARLOS LISCANO*

Selomar Claudio Borges

Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

O escritor Carlos Liscano, um sobrevivente dos cárceres da ditadura uruguaia, levou muitos anos até poder, ou querer, escrever sobre o tema da tortura. Na verdade, passaram-se mais de 15 anos após sua libertação em 1985, cerca de 30 após o início da tortura, nos calabouços de uma conhecida prisão de horrores em Montevideu, ironicamente denominada “Penal de Libertad”. Da umidade presente no funesto ambiente, reforçada pelo “tacho”, instrumento de tortura usado para submergir os presos, à umidade dos corpos suados dos torturadores nos esforços do procedimento: segurar com muita força o torturado, submetê-lo, golpeá-lo, submergi-lo na água, interrogá-lo, não deixá-lo morrer. Também no torturado, pelo esforço quase involuntário de um corpo que não se submete sem reação, que insiste na luta por viver, que teme, que odeia. Depois de tudo, que esquece, que lembra.

El furgón de los locos, lançado em 2001, foi o título dado ao livro que põe em cena de escritura o tema antes referido. Título esse que se refere à última viagem a bordo de um furgão policial, da prisão à liberdade, de um grupo de presos políticos, todos levando consigo muitos anos de isolamento e suplícios. Talvez se refira também ao que Mário Benedetti escreve acerca de um informe de Anistia Internacional em que, por sua vez, se lê a opinião do diretor de “Penal de Libertad”: “No nos atrevimos a liquidarlos a todos cuando tuvimos la oportunidad y en el futuro tendremos que soltarlos. Debemos aprovechar el tiempo que nos queda para volverlos locos.” (BENEDETTI, 1993 *apud* BLIXEN, 2006, p. 81).

O livro é dividido em três partes, cada qual com uma série de relatos em que o narrador conta a “sua” história, fragmentada por tratar-se de “recordações” do passado recente à ação principal que é a soltura da prisão após tantos anos, encenada no furgão daqueles “enlouquecidos” ou tentados a enlouquecer pelo sistema de poder. Atravessando esse passado recente ao furgão, e também dos futuros relatos relacionados à vida fora da prisão, entrarão em cena lembranças às vezes organizadas, às vezes dispersas, de um passado distante, distante a ponto de ser esquecido. E mesmo que todas elas estejam permeadas pelo assunto principal da tortura, com menções diretas ou indiretas a ela, chama-nos a atenção o fato de que na primeira, denominada *Dos urnas en un auto*, a dramatização não se centre na tortura, mas em



um outro tipo de sofrimento do narrador, sofrimento esse ligado a uma necessidade de resgate de sua identidade, e também a uma obrigação autoimposta do pagamento de uma dívida consigo mesmo e com a representação paterna, com sua memória e com sua dignidade. É justamente nessa primeira parte de *El furgón de los locos* que estará o foco deste trabalho.

Nossa intenção é imiscuir-nos na forma do tecer da dor na malha narrativa, no que tem de trama, no que tem de urdidura. E tentar decifrar até que ponto a orfandade do narrador, a sua posição testemunhal e o não-lugar de seus pais, problematizam a contraposição entre uma suposta “realidade” do escritor factual e a ficção.

O relato de *Dos urnas en un auto* começa com uma recordação: “Acabo de cumprir siete años. Estoy aprendiendo la hora, pero no tengo reloj” (LISCANO, 2007, p. 11). O narrador já é homem maduro quando conta, ou melhor, quando “escreve” a história. Esse sujeito, escritor “ficcionalizado”, conta ou escreve tendo já passado pela prisão, pela tortura, pelo auto-exílio. Portanto a recordação evocada será a primeira tessitura na construção do que é contado. Parece-nos que a escolha dessa “imagem” para dar início ao relato encaminha de maneira decisiva, já desde um começo, o que encontraremos: a comoção de um obrar solitário e, por sua vez, o lembrar como instrumento do contar e o tempo como elemento do todo. Seria a voz de uma criança na sua voz já adulta, o quadro pintado de onde brotam as inquietudes geradas por um aprendizado novo, em que, no entanto, já se opõe a falta, visualizada no relógio inexistente, na máquina necessária e desejada.

Dessa imagem que surge, ou melhor, que é evocada do passado, abrem-se caminhos possíveis para a continuação do narrar. A escolha do recorte é definitivo para o que virá em decorrência, no desenvolvimento da tela narrativa que se forma. A opção, num primeiro momento, é por uma lembrança em que a força reside no olhar atento (por isso dizemos em português “aprender a ver a hora”), o que sugere a importância de um sentido desencadeador de outras tantas lembranças, mesmo que a falta se estabeleça ao não possibilitar o manuseio, o toque. Faz-nos recordar a imagem gerada ou evocada daquela madalena em *No caminho de Swann*, desencadeadora de reminiscências, sem que fique claro a que tempo pertencem:

[...] acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim [...] Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visível que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim. Mas debate-se demasiado longe, demasiado confusamente; mal e mal percebo o reflexo neutro em que se confunde o ininteligível turbilhão das cores agitadas; mas não posso distinguir a forma, pedir-lhe, como ao único intérprete possível, que me traduza o testemunho de seu contemporâneo, de seu inseparável companheiro, o



sabor, pedir-lhe que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata. (PROUST, 1979, p. 31-32).

O sentido do paladar nesta parte da narrativa de Proust desperta sentidos outros que por sua vez abrirão mundos feitos de imagens, sons, gostos, odores, formas, enfim, texturas. Aí o tempo se revela fluídico.

Não é o mesmo na imagem evocada pelo narrador de Liscano já que, ainda que desperte igualmente diversas texturas, o tempo quer parecer aquele tempo que pensamos ter como medir, ou mesmo capturar, mas que obviamente nos escapa por entre os dedos. A menção do tempo tem nesse momento uma série de implicações subjetivas, que sugerem, se vamos sintetizá-las em um único aspecto, que a recordação será o principal do processo do narrar.

“Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1985, p. 37). A nossa percepção é de que tanto Carlos Liscano, no texto que estamos analisando, quanto o próprio Marcel Proust, em sua *Recherche*, não estão de forma restrita criando uma obra autobiográfica, com o que essa terminologia tem de reducionista e limitadora. Queremos fazer finca-pé nisto: esses autores estão interessados, pelo menos seus textos nos insinua isso, na criação literária prioritariamente, num zelo próprio que tem todo artista na construção artesanal de sua obra, mesmo que o material dessa “ficcionalização” possa ser atribuído a uma vivência pessoal.

Em *El furgón de los locos* e, portanto, em *Dos urnas en un auto*, uma voz conta a sua história, sem explicitar o nome próprio de quem a conta, tampouco que se chama Carlos Liscano – como o próprio Liscano o faz em *El escritor y el otro*¹, por exemplo. Ainda que fosse o caso, ou seja, dar-lhe o nome do autor de carne e osso ao narrador, obviamente, este seria sempre uma criação ficcional. Dentre as diversas escolhas na construção daquilo que se conta, a de insinuar-se partícipe da história será, seguramente, motivadora da ambiguidade do relato, influenciando no caminho pelo qual se pretende direcionar, ou que simplesmente se direciona, a produção narrativa. De todo modo, está claro que a ficção propicia a liberdade de jogar com tudo o que tem e cria vida no mundo possível, diferentemente das limitações óbvias que têm, por exemplo, os historiadores, assentados num discurso que, por vezes, tem a pretensão de ser “real e verdadeiro”. Recordemos o que Derrida, quando tratando de Baudelaire, comenta sobre a criação ficcional:

¹ LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*, Montevideo: Planeta, 2007.



Según el derecho civil de la propiedad de las obras literarias, la ficción se le atribuye a su firmante, Baudelaire, y él es quien le pone el título. Ahora bien, en razón y en virtud de ese mismo derecho – el derecho así llamado de autor –, dicha ficción sitúa el relato no en boca, en la pluma o bajo la responsabilidad del autor, sino – por supuesto – del narrador. Éste, a su vez, es ficticio: es una ficción del autor; y el discurso del narrador, su relato, sus deliberaciones, las conclusiones de su deliberación [...] El relato (ficticio), de hecho, lo produce el narrador ficticio; pero, al igual que el narrador, el relato sólo es ficticio entre Baudelaire y nosotros, por así decirlo, porque el narrador ficticio produce su relato *como* un relato verdadero, y en eso es en lo que consiste la ficción o el simulacro producido por el autor. Esto es lo que parece compartir con el fenómeno de la moneda falsa (hacer pasar una ficción por “verdadera”) (DERRIDA, 1995, p. 95).

Por convenção, segue Derrida, nós leitores sabemos quando uma ficção é ficção e, portanto, não pensemos neste fenômeno de “moeda falsa”, posto que não há abuso de confiança que faz passar o falso por verdadeiro.

No entanto, há quem possa duvidar de o que está lendo se trate puramente de uma ficção. Em princípio, teríamos que ler o relato de Liscano como invenção. No entanto, as referências a dados pessoais do autor, informações que já se tornaram públicas, ambigüiza a leitura. Esses elementos podem gerar dúvida no que se tem em princípio como pura invenção. Ou seja, o corpus e o referencial passariam a ideia de relatos puramente testemunhais. Ainda que tenhamos consciência de que nenhuma marca textual nos obriga a ler os relatos contidos no livro como informação histórica, os presentes dados biográficos do autor e históricos do Uruguai, tensionam a leitura, tensão gerada pelo próprio texto.

E os estímulos para cair nessa verdadeira tentação são muitos. No relato de Liscano que estamos analisando temos um escritor contando parte de sua história:

Pasarán veintisiete años antes de que encuentre una voz que pueda hablar de los viejos tiempos. Un día la voz entenderá que la relación entre el individuo aislado y las palabras tiene suficiente jerarquía, e interés literario, como para ser contada, y escribiré [...] (LISCANO, 2007, p. 183).

Ou seja, o texto, tido como ficção, fala de um escritor que nasce em meio ao caos; que se constrói na prisão. E sabemos que o escritor Carlos Liscano, o de carne e osso, escreve seu primeiro livro, *La mansión del tirano*², ainda preso. O homem que conta a história em *El furgón de los locos* se faz escritor como preso de uma ditadura cívico-militar no Uruguai. Também é fato histórico que existiu uma nefasta ditadura no Uruguai, e que em seus calabouços esteve preso um homem chamado Carlos Liscano. Na primeira parte do livro que estamos trabalhando, encontramos um apelido e um sobrenome: Cholo González, conta o narrador: “El Cholo estuvo preso, se fugó de la cárcel de Punta Carretas en 1971. En 1972 se

² LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca, 1992.



refugió en Chile. Viajó después a Cuba. En 1975 salió de Cuba [...]” (LISCANO, 2007, p. 18). Esses dados de Cholo González e outros mais podemos encontrá-los em uma biografia escrita por Maria Esther Gilio sobre o homem de carne e osso, inclusive lemos em seu livro quando o próprio biografado recorda: “[...] a mí me pusieron a la celda con Liscano [...]” (GILIO, 2004, p. 118).

Portanto, não é sem motivos que muitos se dão a liberdade de ler o relato como uma obra mais biográfica e histórica que ficcional. Ainda assim, objetaríamos que a percepção da ficcionalidade presente em tais textos é o que os faz literários. A favor disso temos a seguinte argumentação:

[...] Mas, por outro lado, temos o direito de encontrar prazer em ler na autobiografia *um romance* de tipo particular, cujo herói-narrador poderia validamente passar por um ser de ficção. Num livro decisivo, Philippe Lejeune³ estabeleceu as bases, as modalidades e as consequências do “pacto” que o projeto, realizado pelo escritor de oferecer a narrativa de sua existência, instaura com o leitor. Se existe pacto, “efeito contratual historicamente variável” referente a “um modo de leitura tanto quanto a um tipo de escritura”, existe literatura e não documento para historiadores: por conseguinte, o autor não tem realidade a não ser literária (BELLEMIN-NÖEL, 1983, p. 79).

Não devemos esquecer que Liscano preferiu a via ficcional e ainda, como referimos no começo, demorou-se a relacionar a seus escritos, de forma mais veemente, temas diretamente ligados à ditadura uruguaia e sua vivência nela; ou pelo menos, de fazer uso de elementos, em forma explícita, com respeito a essa etapa de sua vida.

Frente a todas essas indefinições ou hibridismos, Josefina Ludmer situa a literatura de Liscano no que ela denomina “escrituras pós-autônomas” (LUDMER, 2007, p. 7). Segundo a autora, essas escrituras podem exibir ou não suas marcas de pertença aos tópicos da auto-referencialidade que marcaram a era da literatura autônoma. Ainda, essas escrituras transpõem constantemente a fronteira entre aqueles parâmetros que definem o que é literatura e o que é “realidade do cotidiano”. Ficariam fora e dentro, são e não são literatura ao mesmo tempo, “realidadeficção” para Ludmer. Diferenciar-se-iam dos clássicos latino-americanos – os do chamado *boom*, por exemplo – por não traçar limites claros entre a realidade histórica (como “real”) e o literário (como fabulação ou pura subjetividade); a tensão que surgia daí, e a ficção consistia nisso, segundo a autora, já não ocorre nas escrituras pós-autônomas. Com essa perda de autonomia – que antes podia referir-se a si mesma –, terminam-se as classificações literárias e, além disso, a diferenciação literária entre realidade histórica e ficção. Diríamos

³

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.



que para a autora, Liscano trabalharia com uma espécie de “indiferenciação” entre realidade e ficção.

Temos, portanto, em mãos um texto que diminui até o máximo as suas fronteiras com a literatura ficcional, com um autor que constantemente “fala de si”, ou melhor, que se “autoficcionaliza”. No entanto, estamos convencidos que a sua força literária reside na sua textura, na sua construção enquanto ficção. Giorgio Agamben diz que o autor é “[...] o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Liscano, ainda que esteja marcado em seu texto por meio de uma aparente voz de autor, que é a voz do narrador, portanto, também na aparência, marcando “presença”, não está presente por este motivo, e sim pelo gesto mesmo de deixar espaços vazios que serão ocupados pela leitura ou pelo leitor. Como toda obra, está aberta à interpretação, ou melhor dito, à intervenção do outro: “Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Mesmo que o processo especulativo de pensar que um autor talvez se disfarce na voz de “um outro” para dizer coisas que podem ser as que quer dizer ele próprio não deixe de ser atraente, o que orienta nosso trabalho é pensar na criação ficcional como uma construção, árdua e pensada, de manejo de diversos elementos formais que serão, juntamente ao argumento, os fios do tecido que vai tomando forma. Osman Lins (1974), por exemplo, diz que ao escrever não abdica de sua lucidez, do que escreve está banido o acaso. Liscano cria uma voz para expressar essa lucidez na sua escritura, um projeto de criação que se dá ao criar um “escritor” dentro da própria narrativa, o que ele mesmo denominou “Teoria falsa acerca de como alguém se faz escritor”. Teoriza que “[...] el escritor es la mayor obra del escritor. El escritor es una ficción y su obra principal no son sus libros sino que es él mismo, la invención del personaje que los va a escribir” (LISCANO, 2010, p. 123). E Lins parece compartilhar estas ideias com respeito a uma voz outra criada para criar:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice [...] dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome “eu” (LINS, 1974, p. 17-18).

Esse “eu” no trato do seu ato de contar em *Dos urnas en un auto* apela à memória. Uma memória fragmentada, como deve ser, e que busca material para confeccionar os



diversos pedaços de tela que compõem a história no todo. Retornemos à Benjamin (1985) quando diz que o autor trabalha também com o esquecimento. Pois – no caso de Proust, mas aqui conceituamos que igualmente no texto de Liscano – o tecido de sua lembrança pode dar-se de forma espontânea, ou seja, é a recordação que formará aqueles fios da trama que passarão pelo feixe de fios dispostos antecipadamente, de forma inconsciente, para que se possa a partir de um primeiro trabalho já feito, a urdidura, completar algo já disposto, porém esquecido; é no trabalho intenso com as reminiscências que o esquecido vai brotando, pois sempre esteve aí. O próprio fato de se trabalhar e voltar a trabalhar o texto já construído, na sua reformulação, na sua reconstrução incessante, é um exemplo do trabalho do esquecimento no interior da mesma obra. Por isso a diferença do vivido e do lembrado:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação (BENJAMIN, 1985, p. 37).

Em *El furgón de los locos*, mais especificamente na sua primeira parte, as reminiscências do narrador se intensificam sempre em torno à urdidura do trauma da perda dos pais. Orfandade que parece ser de uma dor tão ou mais intensa que a da tortura no cárcere, maior ainda que o abandono e a solidão na prisão, ou melhor, esse sentimento de relação interrompida e sem conclusão intensificaria esse abandono e solidão. Percebemos que nas duas outras partes que compõem o livro, o tema da tortura será muito mais explorado, condição essa que as transformariam em relatos de um sobrevivente, de uma testemunha dos horrores dos calabouços. No entanto, ao dar ênfase à memória da infância e ao não-lugar de seus pais – pois já mortos não sabe o narrador onde estão seus restos –, o trauma esforça-se por transformar-se em escrita, como única forma de alívio e, talvez, de sobrevivência. O narrador é um escritor, como já destacamos; como ser de papel sua história é linguística, textual, sem existência fora da linguagem. Ele, enquanto escritor, narra-se como tal; transmuta seu corpo em *corpus*. Seu trauma se converte também em texto, e vai numa via de análise muito particular, que difere, por exemplo, do tratamento psicanalítico de um outro frente a um analista. Freud adverte sobre o processo daquele que escreve:

Nossa abordagem consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais em outro homem, a fim de poder prever e enunciar suas leis. Já o romancista age de maneira totalmente diferente: concentra-se no inconsciente de sua própria psique, presta atenção em todas as suas virtualidades e atribui-lhes expressão artística, em lugar de recalá-las pela crítica consciente. Através de seu próprio íntimo, ele apreende aquilo que nós só apreendemos através dos outros: quais são as



leis que regem a vida do inconsciente; mas o romancista não tem qualquer necessidade de formulá-las nem tampouco percebê-las claramente: graças à tolerância de sua inteligência, elas são incorporadas às suas próprias criações (FREUD *apud* BELLEMIN-NÖEL, 1983, p. 83).

Aquele que (se) conta-escrevendo, deve expor-se ao outro, obrigatoriamente. E ao falar de sua experiência, sempre íntima e de difícil comunicação, dramatiza por meio da seleção, do corte, da ambiguidade da fabulação. Mesmo tendo a opção da escolha do que passa a contar, o narrador de *Dos urnas en un auto* prefere tentar fazer saltar aqueles dramas mais mal resolvidos em sua história. Rememora seu passado e invoca imagens que se projetam para representar aqueles que lhe fazem falta. O menino que vê o pai rijo de frio na volta do trabalho e que logo em seguida enfrenta novamente o frio, pela família, pelo trabalho. Esse pai sem fala, o pai sem palavras, o pai torpe nas ações comuns, o qual na sua ausência se faz cada vez mais presente; o pai sem tempo para ensinar-lhe a aprender ver a hora, o pai que deixa a marca do ódio no narrador por tirar-lhe a possibilidade do último refúgio possível ao suicidar-se. Essa imagem do pai, ao não ser a do tirano, nem sequer a daquele que poda, senão a do cumpridor dos deveres, cria para o narrador uma dívida de afeto difícil de expressar, mútua dificuldade de comunicação como foi sempre entre os dois. A esse pai sem fala, esforça-se agora o narrador em dar-lhe voz, e é o que faz por meio da escritura de suas memórias e da revelação, por fim, da dor presa: “Lloro en silencio, y deajo que las lágrimas me corran por la cara” (LISCANO, 2007, p. 51). Ainda que resista, a sua voz, sempre sufocada, continua com a dificuldade da fala reveladora: “Creí que tenía muchas cosas para decirles y en realidad no tenía ninguna” (LISCANO, 2007, p.56).

Na imagem da mãe, a busca da redenção. A menina que ia descalça, no rigoroso inverno, à escola primária. Aquela que detém a fala, a voz. A que “[...] se lo cuenta todo, se da cuenta de todo [...]” (LISCANO, 2007, p.30). Não tem mais o narrador a possibilidade de redimir-se ante a que sempre podia contar tudo e que lhe contava tudo, tem agora a voz silenciada pela ausência, tem uma dívida com a palavra não dita. Novamente, reconforta-se na escritura, que é a que dá voz ao silenciado, e que, ainda, por meio da mesma cena de grafia exalta seu ofício de escrever: “Decirles que a ellos, que en los 30 años hicieron nada más que hasta el tercer año en una escuela rural, les ha salido un hijo dedicado a los libros” (LISCANO, 2007, p. 34).

E essa dedicação é solitária. Escrever é um processo de irmandade com a solidão. E a escrita é o meio pelo qual a memória revela e se revela, sobre si e sobre a experiência com o outro. Derrida (1967) diz que Freud considera a escrita como técnica a serviço da memória,



técnica exterior, auxiliar da memória psíquica e não ela mesma memória. E o que é evocado do passado, ou aquela urdidura do tecido que é projetada desde os recônditos da memória, entrará no jogo da escrita do narrador de Liscano, que ostrará para resgatar o testemunho possível, a experiência, que não é a mesma verdade, mas sim o rememorado.

“A escrita substitui a percepção antes mesmo desta aparecer a si própria. A ‘memória’ ou a escrita são a abertura desse próprio aparecer. O ‘percebido’ só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela” (DERRIDA, 1967, p. 218-219). Sabemos que o narrador já viajou no furgão, está livre da prisão, sem, no entanto, sentir-se totalmente livre dela. Agora está sozinho num mundo que lhe é estranho, após os muitos anos preso com diminuto contato humano. E aquela pobreza das percepções carcerárias serão revalorizadas pela escritura. Ao ter que enfrentar as lembranças do antes e durante a experiência da prisão, enfrentará a si mesmo, talvez sem perceber que essa é sua maneira de se defender do mundo e de si próprio. Segundo Derrida (1967) a escrita se constitui numa proteção, contra si mesmo, já que ao deixar-se escrever o sujeito se expõe, se deixa ameaçar pelo mesmo ato de escrever. O narrador de Liscano, ao constituir-se como escritor, cria também um método de autodefesa. Sabe que, ao enfrentar a liberdade, ou o fora da prisão, terá muitas escolhas que tomar. Sente-se debilitado frente ao novo desafio, não sabe o que fazer em sociedade. Terá sim que deixar essas decisões ao homem do dia a dia, pois o escritor poderá refugiar-se no ofício de escrever. Saberá, contudo, que escrevendo poderá resgatar o legado paterno perdido. Poderá prometer-se o resgate do não-lugar de seus pais: “Entonces siento otra vez que me gustaría que hubiera un sitio, un lugar donde estuvieran los restos de mis padres, a donde yo pudiera ir y decirles: Disculpen la demora, me costó llegar, pero aquí estoy. Salí de la cárcel” (LISCANO, 2007, p. 52).

O drama que se impõe ao narrador lhe obriga à dramatização do trauma ao escrever. Ao deixar a prisão e a tortura ele se converte de fato em um sobrevivente e um testemunho vivo do horror, como já referimos. Agamben observa: “El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar” (AGAMBEN, 2000, p. 26). E a memória é a que possibilitará uma possível reconstrução do passado, com vistas à sobrevivência; se se mantém escrevendo, a sobrevida ocorrerá, já que para o homem feito de letras a não-escritura significa a morte.

O homem da ficção, aquele que rememora, dentro da ficção, e com ela se irmana e se faz escritor, tem na memória o material que dará no resgate da dor. Dor contida, grito sufocado. Agamben (2000), lendo os relatos de Primo Levi, fala sobre as situações-limite da



dor e da fome nos campos de concentração de Auschwitz. Lá esse limite levou muitos a estados de mortos-vivos, em que já a vida psíquica ia deixando aquele corpo sem energias. Esses não-homens⁴ recebiam a curiosa denominação de muçulmanos. Quando eles ainda conseguiam pensar coerentemente, mesmo que a um passo de chegarem àquele estado, anunciado pelo olhar vago, esses prisioneiros se davam conta de sua situação e, portanto, que logo seriam selecionados para as câmaras de gás. “Por eso, la preocupación más firme del deportado era la de esconder sus enfermedades y postraciones, ocultar incesantemente al musulmán que sentía aflorar dentro de sí por todas partes.” (AGAMBEN, 2000, p. 53). Na ditadura que assolou o Uruguai a partir dos anos 1970, muitos casos-limite também sucediam. Nosso narrador, exemplo dramatizado disso, toma atitude semelhante para não sucumbir. Só, imundo, enfermo, torturado, sabe da morte da mãe e mais adiante do suicídio do pai. Não obstante, já que ele se decide por viver, não quer deixar-se destruir:

Enseguida, no sé cómo, me hago un plan: aquí no ha pasado nada. Los militares, claro, están al tanto de que mi madre ha muerto. Si yo muestro que eso me duele mucho, si muestro que estoy débil, aprovecharán para intentar destruirme. Por tanto, aquí todo sigue igual [...] mi padre, después de despedirse de su casa, de los vecinos, del barrio, se suicidó. Acaban de decírmelo y decido que aquí no ha ocurrido nada. Me cierro, como una piedra. Quedaré así años. De noche, en la oscuridad, cara a la pared, vienen los recuerdos, toda la noche (LISCANO, 2007, p. 24-30).

Mesmo quando o narrador, após deixar a prisão, sai de seu país, impondo-se um auto-exílio, não consegue extravasar a dor contida. Exilado de seu país, exilado de seu passado, um passado que parece exigir-lhe contas. Restos e reminiscências. A dor de não saber o paradeiro dos ossos dos pais segue como se fossem novas sessões de tortura. Restos que faltam. Por fim, transborda um pouco do sofrimento acumulado. Da visita, naquele país distante, um cemitério, e lágrimas; e o desejo de reencontrar os pais, espectros permanentes.

Os problemas que tem o narrador, suas angústias e preocupações, ligam-se à relação com o outro, mesmo na falta dessa relação. O outro é o pai, a lei, que nem sempre operou como tal, mas a lei, sobretudo. O outro é a mãe, fonte do primeiro prazer corporal, e a voz. Ele mesmo, a possibilidade da voz, o desejo. Porém na não-voz, a dor. Submisso ao desejo constante de reconhecimento dos pais, agora só possível através da linguagem, ou melhor, da escritura, insere-se a marca do desejo do que continua. Talvez o narrador procure fugir da censura imposta pela imagem desejável dos pais, e, sem o saber, opressora. Derrida diz que “a escritura é impensável sem o recalque” (DERRIDA, 1967, p. 221). A censura e o fracasso

⁴ Termo acunhado por Agamben, pois esses prisioneiros chegavam ou ultrapassavam o umbral do que consideramos ser um homem.



como condição para que se realize. A escritura nas suas rasuras, espaços em branco e disfarces, na metáfora freudiana da censura. “A aparente exterioridade da censura política reenvia a uma censura essencial que liga o escritor à sua própria escritura” (DERRIDA, 1967, p. 221).

Ao apelar à escritura, às marcas textuais do rememorado, o narrador empreende uma exploração profunda. Pois tem que deter-se a selecionar o que escreve, a lapidar a memória em bruto para formar o tecido, o texto. E não só isso, o escritor escreve para o outro. Seu labor é solitário, mas tende ao mundo e o mundo está nele. Segundo Derrida (1967) já somos escritos, mas não há a verdadeira exploração se não escrevemos. O escritor se escreve. O sujeito da escritura é um sistema de relações do que vive no interior e no exterior desse sujeito.

As experiências traumáticas da dor no cárcere uruguaio, a exemplo do que foram as de Auschwitz, Brasil, Argentina, e em qualquer lugar onde o horror deixou suas marcas, assemelham-se a uma passagem pela morte e do retorno dela. E claro, o personagem que vai ser representado na escritura de quem rememora tais experiências será sempre o resultado desse renascer da morte aparente. Sim, porque nossa leitura sugere que o escritor é uma elaboração do sujeito de carne e osso que o necessita para fazer-se letra. E aquele que escreve, elabora, e se põe a trabalhar com imagens, sons, gostos, cheiros, formas, que entrarão em choque com o desejo do esquecimento. “Mas se a memória põe em comunicação dentro e fora relativos como interiores e exteriores, é bem preciso que um fora e um dentro absolutos se defrontem e estejam co-presentes” (DELEUZE, 1990, p. 248). Parece-nos que após todos os suplícios passados na prisão o mais urgente relato do narrador de *Dos urnas en un auto* deve ser a relação cortada com os pais. Não há possibilidade de um depois sem a aparente resolução do deixado de fazer, que é a dívida com os pais, dívida essa que em parte é o lugar de descanso de seus ossos. No entanto parece que a angústia maior tenha sido e sempre será a falta da voz, a orfandade no não-dizer a eles o que queria e quer dizer. Primo Levi relata uma experiência impactante vivida nos campos de concentração de Auschwitz, nela temos a percepção do não poder dizer, da falta da linguagem:

Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, ninguno sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: ese curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que una de las mujeres, que había interpretado con aquellas sílabas uno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba paralizado de la cintura para abajo, y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como palillos; pero sus ojos, perdidos en su cara triangular y demacrada, emitían destellos terriblemente vivos, cargados de súplica, de afirmación, de la voluntad de desencadenarse, de romper la tumba de su



mutismo. La *palabra* que le faltaba y que nadie se había preocupado por enseñarle, la necesidad de la palabra, afloraba en su mirada con explosiva exigencia [...] (PRIMO LEVI *apud* AGAMBEN, 2000, p. 38).

O narrador de Liscano sabe que ao escrever renascerá na voz, poderá dizer o que tem a dizer. Mas ao mesmo tempo dará voz a seus pais, vítimas também da ditadura, que agora se fazem presentes por meio da escritura, assim como Levi o fez com Hurbinek.

Liscano dramatiza toda a tensão gerada pelo ofício de escrever, mas fundamentalmente, o trabalho de construção por meio da memória. Por isso:

Compreendamos que, para além de todos os lençóis da memória, há esse marulho que os agita, essa morte de dentro que forma um absoluto, e da qual renasce aquele que pôde escapar a ela. E aquele que escapa, que pode renascer, vai inexoravelmente no rumo de uma morte fora, que chega a ele como a outra face do absoluto (DELEUZE, 1990, p. 248).

A urdidura de sua tela narrativa é a dor gerada na experiência, a reminiscência o material que reconstrói a morte vivida, também o renascimento que vem por meio da escritura.

No final da primeira parte de *El furgón de los locos*, entendemos o porquê do título de *Dos urnas en un auto*. Por fim, o encontro com os restos dos pais, agora em duas urnas, a viagem com o narrador em um carro para um lugar em onde possa render-lhes culto, ritualizar com a morte e com a memória. Conta:

Esa deuda tenía, con mis padres, y conmigo. Siento una gran paz. Si bien muchas veces he pensado que debía hacer esto, no sabía que hacerlo me daría paz. Cumplir con ellos. Quizá sólo cumplir conmigo. Creí que tenía muchas cosas para decirles y en realidad no tengo ninguna. Sólo me habría gustado verlos otra vez, mirarlos a la cara (LISCANO, 2007, p. 56).

Um gesto: dar sepultura aos pais. A falta das palavras segue, a voz é sufocada. A escritura é quem a resgata. O gesto, memória, por fim se torna letra e voz.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Lo que queda de Auschwitz**. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLIXEN, Carina. **Palabras rigurosamente vigiladas**: Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano. Montevideo: Ed. del Caballo Perdido, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Dar (el) tiempo**. Buenos Aires: Paidós, 1995.



_____. **A escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

GILIO, Maria Esther. **El Cholo González: un cañero de Bella Unión**”. Montevidéo: Trilce, 2004.

LISCANO, Carlos. **El furgón de los locos**. Montevidéo: Planeta, 2007.

_____. Teoría falsa acerca de cómo alguien se hace escritor. Correspondencia entre Juan Carlos Onetti y Julio E. Payró. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (Org.). **Os anos de Onetti na Espanha**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. p. 123-131.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, La Rioja, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2321301>>. Acesso em: 25 dez. 2009.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Tradução de Mário Quintana.

* Trabalho apresentado no XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária, realizado de 6 a 9 de dezembro de 2010 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.