

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DA LINGUAGEM
LINGUAGEM E MEMÓRIA CULTURAL

JULIA BARBEDO RUIVO

**DIANTE DA FRATURA DO REAL:
o realismo e o contemporâneo em Ricardo Lísias**

Dissertação

Mariana
2022

JULIA BARBEDO RUIVO

**DIANTE DA FRATURA DO REAL:
o realismo e o contemporâneo em Ricardo Lísias**

Dissertação apresentada a
Universidade Federal de Ouro
Preto, como parte das exigências
do programa de Pós-Graduação
em Letras – Estudos da
Linguagem, para obtenção do grau
Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Victor Luiz da
Rosa

Mariana
2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

R934d Ruivo, Julia Barbedo.

Diante da fratura do real [manuscrito]: o realismo e o contemporâneo em Ricardo Lísias. / Julia Barbedo Ruivo. - 2022.

101 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Literatura contemporânea. 2. Realismo. 3. Autoria. 4. Narrativa. 5. Realidade na literatura. I. Rosa, Victor Luiz da. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 82-311.2

Bibliotecário(a) Responsável: Sione Galvão Rodrigues - CRB6 / 2526



FOLHA DE APROVAÇÃO

Júlia Barbedo Ruivo

“DIANTE DA FRATURA DO REAL: o realismo e o contemporâneo em Ricardo Lísias”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 27 de maio de 2022

Membros da banca

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Ieda Maria Magri - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 27/05/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Victor Luiz da Rosa, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 27/05/2022, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0323733** e o código CRC **8FDDDE70**.

Agradecimentos

Nesse período tão intenso de nossas vidas, tenho que agradecer muito e a muitos.

Em primeiro lugar, agradeço a Universidade Federal de Ouro Preto, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e a Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal em Nível Superior (CAPES), que possibilitaram e subsidiaram essa pesquisa.

Agradeço também aos meus professores, que me acompanharam ao longo do caminho até aqui. Agradeço, em especial, ao Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa, pela orientação e por acreditar no projeto; ao Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel, por todo o apoio oferecido a mim, à pesquisa e ao processo de orientação; a Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama, a quem a projeção interlocutiva nunca deixou de me acompanhar e quem também me acompanhou no estágio docência; e, por fim, ao próprio Ricardo Lísias, que, durante a pandemia, ministrou cursos online, possibilitando que eu fosse sua aluna – experiência enriquecedora e especial, por permitir observar meu objeto de estudo de modo tão singular e próximo.

Agradeço a minha família, meu amor, Lêonidas Rocha, e nossos gatinhos, Lupin e Killua, sem os quais eu não teria estabilidade para continuar, nem forças para atravessar a pandemia com saúde e cautela. Ao Lêonidas, minha gratidão por todas as leituras e releituras que fez desse texto, em suas versões até mesmo anteriores à submissão do projeto. Obrigada pelas indicações e pelas conversas.

Tenho a agradecer também aos amigos, primeiro a Taciana Menezes, quem apresentou o *Inquérito policial família Tobias* e primeiro me contou sobre Lísias, quem também sempre esteve por perto me incentivando a continuar, parceira de leitura e de *games*; a Leilane Mota, minha veterana atenciosa e solícita, que tirou imensas dúvidas e sempre se dispôs a ler e discutir meu texto. Agradeço também a Ana Carolina Choli, amiga de longa data que me deu todo suporte possível quando eu me perdia nas veredas da psicanálise.

De forma geral, agradeço a muitos outros, que de alguma forma participaram desse processo. Estou grata pelo caminho trilhado até aqui e pelo trabalho realizado.

RESUMO: A obra de Ricardo Lísias parece se estabelecer em vias de transgredir e de inverter a regularidade em um jogo que vai além de suas regras, passando assim para fora dos limites convencionais da literatura. É nesse sentido que se propõe uma análise sobre como os procedimentos literários de Lísias refletem e ruminam os debates e conflitos teóricos efervescentes nos séculos XX e XXI, como a crise narrativa e a morte do autor. Ambos os pontos parecem estar essencialmente ligados à crise representativa, o que, por sua vez, têm impacto direto nos procedimentos estéticos do realismo e da literatura contemporânea. Com isso em vista, a partir da leitura e da análise bibliográfica, coloca-se em observação as publicações de Ricardo Lísias, de 1999 a 2016, desde *Cobertor de estrelas* até *Inquérito policial família Tobias*, em diálogo com autores como Karl Erik Schollhammer, Hal Foster, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, Luciene Azevedo e Giorgio Agamben, para refletir os sentidos do contemporâneo e do realismo no ofício literário que se desenvolve a partir de uma autoconsciência enunciativa. Sendo assim, observou-se como Lísias, tanto no aspecto formal, quanto no temático, coloca a ficção no centro da estrutura criativa, de modo a dividir com o leitor a construção e montagem dos sentidos, bem como expandir o efeito de realidade, de modo a proporcionar a experiência fraturada do real, tanto pelo choque, quanto pelo afeto.

PALAVRAS-CHAVE: crise representativa; realismo; autoria; narrativa; literatura contemporânea.

ABSTRACT: Ricardo Lísias' work seems to establish itself to transgress and reverse regularity in a game that goes beyond its rules, moving outside the conventional boundaries of literature. In this regard, we propose an analysis of how Lísias' literary procedures reflect and ruminate theoretical debates and conflicts of the 20th and 21st centuries: especially, the narrative crisis and the death of the author, both related to a representational crisis, both impacting on realism and contemporary literature. Thus, from reading and bibliographic analysis, we explore Lísias' publications between 1999 and 2016, from *Cobertor de Estrelas* to *Inquérito Policial Família Tobias*. From a dialogue with authors such as Karl Erik Schollhammer, Hal Foster, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, Luciene Azevedo, and Giorgio Agamben, we reflect on the meanings of contemporary and realism in a literary practice developed upon an enunciative self-awareness. Lísias – in both formal and thematic aspects – places fiction at the heart of the creative structure, sharing with the reader the charge involved in the construction of senses, as well as expanding reality's effect. Therefore, his literature provides a fractured experience of realness, through disruption and affection.

KEYWORDS: representational crisis; realism; authorship; narrative; contemporary literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1 Literatura contemporânea: autoria, narrativa e transgressão.....	15
1.1 O trauma da morte do autor	15
1.2 A cura pela palavra	31
2 A fratura do real.....	47
2.1 Quem disse que não é ficção?	47
2.2 Quem disse que não é real?	65
2.3 Os labirintos da memória traumática	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
BIBLIOGRAFIA	93

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira parece ter contornos mais claros para a crítica entre o período do Romantismo ao período do Modernismo, nos quais são identificadas tendências temáticas e estéticas marcantes entre um grande número de autores nos diversos movimentos literários que despontaram durante esses tempos. Algo que também foi possivelmente rastreado pelos estudiosos a partir das reivindicações dos autores enquanto grupos automeados em conferências, cartas, publicações em jornais, suplementos e até mesmo manifestos literários, traço especialmente decisivo para o Modernismo brasileiro. No entanto, após o período das Grandes Guerras e da experiência com nomes como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, elencados por Antonio Candido (1989), em “A nova narrativa”, como essenciais para a formação da nova literatura, não foi mais tão recorrente a organização de grupos que admitissem uma unidade e um projeto literário em comum. Sendo assim, se tornou um esforço recorrente entre os pesquisadores, quando se trata da observação de obras recentes, buscar apreender os novos fenômenos e identificar certas tendências de características comuns ou destoantes entre si, com o fito de compreender os contornos que a literatura está assimilando durante esse recente período temporal. De uma forma ou de outra, é notável que a literatura feita no final do século XX e início do século XXI apresenta mudanças relevantes.

Nesse sentido, é importante lembrar algo para o que Leyla Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura no século XXI*, chama atenção: o fato de que não há uma definição geral para literatura e sim acepções que mudam conforme o contexto em que ela está inserida, sendo que a palavra recobre uma variedade de práticas escritas e “como não há uma essência imutável da literatura, não pode haver uma definição geral que lhe sirva. É literário aquilo que, em determinada época, é considerado literário” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.12). Tal observação é um pressuposto essencial, uma vez que estamos diante de novos fenômenos no campo literário e, por isso, eles demandam novas perspectivas críticas e teóricas, capazes de compreender as variações próprias deste século, o que talvez implique em novas acepções, por consequência de um novo contexto que se abre com a passagem do tempo. Com isso, críticos e estudiosos da literatura contemporânea brasileira, como Karl Erik Schollhammer, Flávio Carneiro e Leyla Perrone-Moisés, chegaram a traçar

algumas características da literatura contemporânea que parecem compor o cenário atual no Brasil.

Nota-se, por exemplo, como para a literatura contemporânea foram decisivos os processos de degradação e de desilusão que o século XX viveu. Começando em uma alta modernidade engajada, esperançosa, questionadora, passando para uma baixa modernidade desolada, desiludida e autoirônica.

Outro aspecto fundamental para se pensar a criação e o consumo literário na contemporaneidade são os fatores midiáticos, uma vez que além dos acontecimentos relacionados à guerra, às crises econômicas e às desilusões ideológicas, durante o século XX, houve um inegável desenvolvimento tecnológico e uma expansão exponencial das capacidades comunicativas em pequena e larga escala, o que se refletiu de modo estrondoso em todos os meios de produção e venda de conteúdos. A popularização do cinema, o advento da televisão, a expansão do mercado editorial e da imprensa, os novos apelos de *marketing*, o desenvolvimento cada vez mais acelerado da ciência e da tecnologia para os mais diversos setores, que potencializaram a velocidade e a capacidade de locomoção, dos meios de produção e de comunicação, culminaram no processo de globalização e da criação da internet.

Leyla Perrone-Moisés percebe as novas tecnologias e a globalização como fatores que potencializam a produção e a leitura de literatura, admitindo que isso gera mudanças no campo em geral. Ela ressalta que houve a expansão do mercado editorial, o que trouxe possibilidades e demandas muito diversas.

Para Flávio Carneiro (2000), em *Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX*, a mídia gerou particularidades nas gerações que lidaram com sua ascensão. Ele defende que, atualmente, com a ampliação das tecnologias midiáticas e, por consequência, a ampliação da velocidade e da comunicação, a quantidade de particularidades gerada na vida dos consumidores por essa cultura, acaba por mover na literatura uma maior valorização do discurso estético para “massas”. O que, em alguns casos, pode ser identificado na mistura de gêneros mais populares como as novelas, algo que Flávio Carneiro chama de “uma sofisticação da técnica narrativa”.

Para Schollhammer (2009), em *Ficção brasileira*, por sua vez, o espaço virtual também significou uma democratização do acesso à cultura e possibilitou a visibilidade para minorias marginalizadas, o que garante novas vozes na literatura e possibilita novas tendências de pesquisa, tal qual os Estudos Culturais.

Carneiro aponta ainda a variação de temas e vozes como um traço ainda mais nítido a partir dos anos 1990, o que para ele também é uma possibilidade facilitada pela internet. Ele recorre à citação de Ítalo Moriconi (2000), em sua famosa coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, para sintetizar a questão:

Os anos 90 descartam o baixo astral e inventam um fim de século rico de imagens e criatividade. É uma década de estranhos e intrusos na festa da cultura: às mulheres somam-se os negros, os gays, os brasileiros em Nova York... Na época que celebra a diferença, nossos contistas exploram a fusão com o tecnológico. Pelo que deixa entrever a arte de nossos melhores contistas atuais, parece que no futuro próximo vamos viver num país mais heterogêneo, mais plural, embora um pouco hesitante em relação às suas novas metas. A diversidade de estilos aponta para um período de transição, como aconteceu no final do século passado. Mas não há temor nem entusiasmo diante do inesperado, diante do todo outro que pode vir – ou não. (2000, p.523, apud CARNEIRO, 2013, Kindle, posição 198).

Outra forma que a literatura contemporânea assume, para Flávio Carneiro, é a expansão para outras linguagens, em um cruzamento, relativizando os conceitos de autoria, gênero, de ficção e não ficção. Nasce também o inacabamento como estética possível. Tudo isso é marca de um tempo em que já não mais acreditam em verdades absolutas, o que fica bastante marcado pela citação de Milan Kundera, em *A arte do Romance* (2009): “Compreender o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma verdade absoluta, várias verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em egos imaginários chamados personagens), ter como única certeza a sabedoria da incerteza” (2009, p.81, apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p.93).

Com isso, é recorrente que os críticos literários identifiquem no contemporâneo uma especial relação e reinvenção de formas históricas do realismo literário.

O realismo ficcional, recusado pelos modernistas como falso, e por Adorno como impossível, voltou por outros caminhos, no romance contemporâneo. Renunciando à descrição da sociedade como um todo, os romancistas têm se tornado cada vez mais detalhistas. A herança mais importante do novo romance francês foi a maneira de descrever o real sem o interpretar, numa busca de redução fenomenológica [...] A descrição minuciosa de realidades parciais e aparentemente insignificantes parece ser, para os romancistas contemporâneos, uma forma de preservar o que a vida tem de mais precário e precívél, num mundo em acelerada transformação. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.109).

De alguma forma, o que se atribuiu ao realismo do século XIX retorna agora, no século XXI, refletindo as transformações ideológicas, identitárias e intelectuais sofridas com os processos de transformação política, econômica, social e mercadológica vividas no século XX. Nossa percepção sobre a potencialidade representativa da arte já não é mais a de outrora e, por isso, para lidar com um modo

literário dito como realista, é preciso entendê-lo como novo, tal qual a concepção de real.

Para descrever melhor como isso ocorre, faz-se necessário uma reflexão sobre as diferenciações entre o movimento que ocorreu entre 1870 a 1890, no Brasil, e o que acontece hoje. Alfredo Bosi aponta a frase: “A atitude de aceitação da existência tal qual ela se dá aos sentidos.” (BOSI, 2007, p.168) como capaz de sintetizar o escritor realista do século XIX. A perspectiva contida nessa sentença desencadeou nos autores desse período temporal um intento de explicação do real cristalizada na ótica determinista, além da busca por um propósito no fazer literário, pessimista, mas alinhado aos diversos ideais daquele momento: liberal, republicano, abolicionista e socialista. Algo que também fora compendiado pelo autor de *História Concisa da Literatura Brasileira* pela afirmação de Théophile Gautier: “sou um homem para quem o mundo exterior existe”, o que reflete diretamente um posicionamento antirromântico, mas também uma diferenciação do mundo subjetivo e do mundo objetivo.

Já no contemporâneo, os críticos identificam o realismo a partir de algumas características marcantes. Para Candido, por exemplo:

[...] a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.

Esta espécie de ultra-realismo [...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p.209-210).

Algo que ele nomeia como parte de um “realismo feroz”, pensando especialmente na literatura lançada por Rubem Fonseca.

Para Perrone-Moisés:

Assim, na maioria dos romances atuais, o que prevalece é um novo realismo, isto é, uma crença renovada na possibilidade de a linguagem representar o real. [...] O estilo realista atual traz as marcas do jornalismo informativo em sua busca de neutralidade, e do jornalismo policial em sua crueza. Há uma convenção tácita de que quanto mais sórdida for a realidade referida, mais realista é o escritor. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.262).

E para Schollhammer:

[...] a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos,

os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.16).

De toda forma, parece consensual que de algum modo, o realismo reaparece na contemporaneidade, refletindo as mudanças relacionadas à percepção humana do real e se manifestando a partir de experimentações em relação ao meio físico do texto, à performance e às possibilidades de interação entre personagens, autores e leitores.

O sujeito literário hoje não deixa de se reconhecer em um mundo externo, tal qual a premissa que Bosi elencara para o escritor realista (a princípio colocada como atitude antirromântica), contudo, também não deixa de viver sua subjetividade e as particularidades e limitações de seu próprio ponto de vista, como afirma Schollhammer:

A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.15).

Sugerindo, assim, que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade, já que é a partir da junção desses dois pontos que a literatura tem se dado de modo paradoxal e fértil.

Desse modo, de alguma forma, a literatura brasileira permaneceu e permanece ligada à uma tradição associada ao real. Ainda há a tematização da vida “tal qual ela é”, com fortes preocupações e críticas sociais, mas sem, no entanto, negar a subjetividade da experiência, algo que os estudiosos da literatura contemporânea, como Karl Erik Schollhammer e Leyla Perrone-Moisés, têm nomeado provisoriamente como “novo realismo”.

De alguma maneira, os impactos do século XX, parecem ter gerado um desencanto tão profundo com as formas, com as utopias e com os ideais redentores, que o próprio fazer literário foi deliberadamente alterado: ainda que se proponha a um pensamento crítico sobre a experiência social e cotidiana da vida, aparenta não mais buscar nem oferecer explicações sobre a própria realidade.

Mesmo que a preocupação com a realidade tenha se mantido, houve uma mudança significativa na nossa forma de encarar o real, filosoficamente. Para os pensadores positivistas e deterministas, captar e explicar o real era uma questão de método e observação. A complexificação que filósofos como Clément Rosset e Alain Badiou ou o psicanalista Jacques Lacan trouxeram para a questão, fez com que a

compreensão de real partisse do pressuposto de que ele não pode ser alcançado, descrito ou percebido, especialmente por nossos frágeis sentidos. O real, no máximo, pode ser notado por meio do trauma, da fratura, do choque. O que muda paradigmaticamente o que pode ser entendido como real dentro do realismo. Mudando, portanto, as pretensões representativas e críticas.

Sendo assim, o ímpeto de relacionar-se de algum modo com o real e seu duplo ou com o real e sua máscara pode caracterizar o novo realismo. No entanto, ao contrário do Realismo do século XIX, ele não pode ser caracterizado por um ímpeto utópico. Ele parece se configurar a partir da complexidade da busca pelo inalcançável, uma experiência traumática, feita por sujeitos conscientemente presos a visões subjetivas do mundo que os cercam.

Com isso em vista, a ideia deste trabalho partiu da união de alguns interesses de pesquisa distintos, a literatura brasileira e as formas contemporâneas de lidar com o real, algo que parecia enfrentar o paradigma representativo. Nesse sentido, a obra de Ricardo Lísias se apresentou como uma oportunidade de refletir sobre essas questões.

Lísias é um escritor brasileiro frequentemente enquadrado na literatura contemporânea como controverso, transgressor e até mesmo afrontoso¹. Embora uma das características mais frequentes dadas a ele seja a polêmica, o autor conta com um reconhecimento geral da crítica e da academia, haja vista o acúmulo de indicações e premiações em eventos, como Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, Prêmio São Paulo de Literatura e Prêmio Jabuti. Além disso, é figura marcada em eventos literários, como Fórum das Letras, Festa Literária Internacional de Paraty, e frequentemente é convidado para escrever em revistas literárias, como Suplemento Pernambuco e Jornal Rascunho.

De uma forma ou de outra, ele tem se colocado no cenário literário brasileiro mais recente como uma figura singular, cuja obra, mesmo que múltipla, apresenta traços perenes e consistentes de um projeto literário que parece refletir sobre os vários

¹Não é raro ter notícias do autor relacionadas a discussões políticas, processos judiciais e polêmicas. Ele é uma figura que não poupa esforços e faz muito proveito das mídias para se colocar e opinar sobre a atualidade. Por exemplo, ele já teve livro cesurado (2020), já foi processado pelo político brasileiro Eduardo Cunha (2017), já foi acusado de falsificação de documentos (2016), já se negou a concorrer ao Prêmio São Paulo de Literatura, se posicionando contra membros da curadoria (2021), ademais, não se esquiva de colocar em centro questões como a ditadura, a guerra fria, o governo Bolsonaro, entre tantos outros acontecimentos do cenário político brasileiro e internacional. Transgressor na forma literária e em sua vida pública, Lísias se posiciona constantemente em relação ao mundo que o cerca, sem se poupar de inimizadas com o *establishment*.

dilemas e contradições do fazer literário no século XXI, após os debates em torno da morte do autor, as crises da narrativa e o advento de meios múltiplos de comunicação. Isso se ressalta particularmente pelo notório conhecimento que o autor, como estudioso e pesquisador², acumula sobre a tradição literária brasileira (e também de outras culturas) somado a uma preocupação notável com as questões da teoria da literatura. Desse modo, as perguntas que parecem conduzir as escolhas literárias de Ricardo Lísias são: como fazer literatura hoje? Como ser autor depois da morte do autor? Como lidar com uma assinatura que não tenha autoridade absoluta sobre a obra? Como lidar com a denúncia sem uma atitude missionária? Qual é a responsabilidade do leitor sobre a produção de sentido no texto literário? Quais são as fronteiras estéticas da literatura? E o que é literatura? O que é literatura hoje, mais especificamente?

Sob essa perspectiva, as publicações de Lísias, ano a ano, parecem se mobilizar em movimento dialético desses questionamentos, como reflexo de um escritor que não deixa de ruminar os sentidos do fazer literário dentro do mundo – no próprio mundo e na atualização constante do tempo.

Talvez, por essa razão, a obra de Ricardo Lísias se coloque como desafio ao leitor de diversas formas e isso se dê por elementos como uma voz narrativa não só pouco confiável, mas com reflexos de patologias psíquicas; uma progressão aberta do enredo, ou até mesmo com uma organização textual não enquadrada na disposição convencional; em alguns textos, há uma extrapolação do formato editorial do objeto livro; e ainda, há barreiras de ordem temática, uma vez que o escritor tem uma literatura pouco conciliatória e, na maioria das vezes, agressiva, que parece visar um certo efeito violento no leitor ou em algum alvo predeterminado. Sendo assim, a literatura de Lísias, embora muito marcada por algum grau de multiplicidade de formas e temas, parece se estruturar em torno de um efeito recorrente, o desconforto.

Em seu primeiro livro, *Cobertor de estrelas*, há uma pequena observação no parágrafo de biografia que afirma: “*Cobertor de estrelas* é seu primeiro livro, mas não

²Ricardo Lísias, também reconhecido como Ricardo Lísias Aidar Fermino, é formado em Letras, pela Universidade Estadual de Campinas, mestre em Teoria e História Literária, também pela UNICAMP, doutor em Literatura Brasileira, pela Universidade de São Paulo e fez pós-doutorado na Universidade Federal de São Paulo, explorando as relações entre literatura e história. Como pesquisador, ele já se dedicou ao estudo de autores como Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Moreyra, Rubem Fonseca, Marcelo Mirisola, Nuno Ramos, João Gilberto Noll, Osman Lins, Amós Oz, entre muitos outros. Além das publicações literárias, Lísias é bastante ativo em sua vida acadêmica, frequentemente publicando artigos, ensaios e capítulos e participando de eventos ligados aos seus estudos, como pode ser visto em seu currículo Lattes, sobre o ID 7348614483160838.

sua primeira iniciativa de constranger os outros. Aliás, sua mãe afirma que se não parar, nunca vai arranjar casamento (todavia, aceita currículo de mulheres loucas, as únicas que acha interessantes)” (LÍSIAS, 1999, s/p). Esse pequeno excerto, esquecido no *hall* das orelhas de livros, evidencia uma constante na obra do autor, “a tentativa de constranger os outros”, já anunciada em sua estreia. O que, por sua vez, não vem sem o traço, tão comum em Lísias, de autoironia. No entanto, essa postura parece refletir a autoria de alguém que está também incomodado e, por isso, busca tensionar os limites da literatura. Algo que Fábio de Souza Andrade (2013), em “A raiva do enxadrista: trauma, humor, sujeitos esfacelados e identidades possíveis nos romances de Ricardo Lísias”, ensaio publicado na Revista Piauí, descreve como: “Lísias é dos que levam a sério a tarefa de escrever. Se algo salta aos olhos, ao longo de sua já considerável trajetória, esse traço é a inquietação com a forma de expor uma matéria variada de experiência moderna, urbana e brasileira” (ANDRADE, 2013, s/p).

Dessa maneira, Lísias tem se mostrado um autor de muita relevância no cenário brasileiro literário contemporâneo, impondo à crítica e aos leitores múltiplos desafios e diálogos pertinentes que, ao mesmo tempo que conversam com a tradição, buscam responder tempestuosamente aos dilemas da literatura no tempo presente.

Inicialmente, pretendeu-se fazer um recorte apenas da série *Delegado Tobias* e do *Inquérito Policial Família Tobias*, contudo, com as leituras das demais obras do autor, foi se formando uma rede de relações sem as quais não se poderia refletir totalmente sobre as questões que levaram a obra a esse ponto. Nesse sentido, algo fora do projeto inicial pareceu submergir e se relacionar tanto com o contemporâneo, quanto com o realismo em Lísias: a questão da autoria. Com isso, desde o projeto até a conclusão desse texto, alguns recortes e intuítos de pesquisa mudaram, isso porque, ao seguir as pistas, acabamos encontrando uma série de outros elementos que ajudavam a compor as respostas das perguntas iniciais. Portanto, o próprio título da pesquisa precisou mudar. Passamos de “Diante da fratura do real: o super-realismo e o contemporâneo em *Inquérito policial família Tobias*, de Ricardo Lísias” para “Diante da fratura do real: o realismo e o contemporâneo em Ricardo Lísias”. Tal escolha reflete as seguintes mudanças: primeiro, não mais fazia sentido analisar somente o *Inquérito* e a série de *e-books*, já que notou-se uma forte relação dos procedimentos estéticos e narrativos com as obras anteriores; segundo, o super-realismo, de Hal Foster, sozinho, não pareceu mais suficiente para descrever o que encontramos em

Lísias, por isso, optou-se somente “realismo”, a fim de expandir as possibilidades teóricas. Desse modo, nosso recorte analítico se tornou as publicações desde 1999 até 2016.

Observou-se que a obra de Ricardo Lísias parece se relacionar intimamente com os dilemas do próprio ofício literário do autor moderno, que narra a partir da crise do relato. *Cobertor de estrelas* (2009), *Duas praças* (2005) e *O livro dos mandarins* (2009) parecem lançar experimentações com a forma narrativa e a estrutura de ficcionalização da subjetividade. As obras *Céu dos suicidas* (2012), *Divórcio* (2013) e *Fisiologia da idade* (2015), as quais inauguram os personagens nomeados como Ricardo Lísias, parecem aprofundar a questão da crise narrativa, por meio da autoficção, e iniciar um processo de experimentação que aparenta encontrar o ápice em *Delegado Tobias* (2014) e *Inquérito policial família Tobias* (2016), radicalizando as tensões entre ficção e realidade, leitor e autor.

Partindo da metodologia de leitura e análise bibliográfica, no primeiro capítulo, ocupou-se da observação da responsividade teórica que a literatura de Ricardo Lísias constrói em sua obra, tema esse que é particularmente explorado por meio das experimentações com a voz narrativa e com a figura do autor, relacionando-se especialmente com os dilemas literários do século XXI e os aspectos observados na literatura contemporânea brasileira. Nessa parte, o recorte analítico se concentrou nas publicações de 1999 até 2013.

Já no segundo capítulo, buscou-se observar a radicalização do conceito de autoria na obra de Lísias que se expande para os procedimentos estéticos que anuviam as diferenciações entre real e ficcional, colocando ainda mais em evidência as questões conflitantes entre autor e leitor, no que se refere à interpretação, e evidenciando também em foco as formas como o realismo parece se rerepresentar na estética literária hoje. Para tanto, as obras analisadas vão de *Delegado Tobias* até *Inquérito policial família Tobias*, passando também por *Concentração e outros contos* (2015).

Como referencial teórico, sobre a literatura contemporânea brasileira buscou-se base em: “A nova narrativa”, de Antonio Candido (1989); *Mutações da literatura no século XXI*, de Leyla Perrone-Moisés (2016); “Que significa literatura contemporânea?” e “Breve mapeamento das últimas gerações”, de Karl Erik Schollhammer (2009); *Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX*, de Flávio Carneiro (2013). Bem como, em busca de um esclarecimento sobre o termo

“contemporâneo”, a leitura de: “O que é o contemporâneo?”, de Giorgio Agamben (2009), e *A sobrevivência dos vaga-lumes*, de Didi-Huberman (2011).

Para refletir as questões do realismo, retomou-se a definição do realismo do século XIX, a partir dos estudos de Alfredo Bosi (2007), em *História concisa da literatura brasileira*, e, posteriormente, as explanações sobre o chamado “novo realismo”, em textos como “Novos realismos, novos ilusionismos” e “Narrativas paranoicas e mal-estar da interpretação”, de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2012); “Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas” (2004), “O realismo de novo” e “Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático”, de Karl Erik Schollhammer (2009), entre outros, que pareceram menos precisos ao descrever os procedimentos observáveis nas publicações de Ricardo Lísias e, portanto, não serão mencionados aqui.

Devido à afinidade que se encontrou com os estudos de Schollhammer, buscou-se aprofundar as perspectivas sobre o real com *Em busca do real perdido*, de Alain Badiou (2007), e, sobretudo, “O retorno do real”, de Hal Foster (2017). Além disso, pensando no realismo afetivo, buscou-se anteparo também em psicanalistas como Bernardo Tanis (2021), em *O infantil na psicanálise: memória e temporalidade*, e Sándor Ferenczi (2011), em “Reflexões sobre o trauma”; bem como em discursos mais diretos sobre a memória, como no texto de Jeanne Marie Gagnebin (2006), “Memória, história, testemunho”.

Como base de estudos para as reflexões sobre a autoria, recorreu-se a: “O autor”, de Antoine Compagnon (2010); “O autor como máscara: contribuição à arqueologia do impresso”, de Hans Ulrich Gumbrecht (1998); *Paratextos editoriais*, de Gerard Genette (2009); “O que é um autor?”, de Michel Foucault (2001); “A morte do autor”, de Barthes (2004); “O autor como gesto”, de Giorgio Agamben (2007). Já para pensar a ficção, a autoficção e os procedimentos narrativos, buscou-se por: “Ficção”, de Catherine Gallagher (2009); “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, de Norman Friedman; “Literatura expandida: autoficção”, de Luciene Azevedo; “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”, de Nancy Armstrong (2009); *O prazer do texto* e *A preparação do romance I*, de Roland Barthes (2004 e 2005); “Roland Barthes: Da morte do autor ao seu retorno”, de Eurídice Figueiredo (2014); “O narrador pós-moderno”, de Silvano Santiago (2002).

Pensando sobre a relação entre autor e leitor, buscou-se como referência, sobretudo, Umberto Eco (2011), em *Lector in fabula*; mas também Jacques Rancière

(2012), em *O espectador emancipado*; e, como apoio, “O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação”, de Tenório dos Santos (2007).

Para dialogar com a crítica literária de Lísias, recorreu-se a autores como Fábio de Souza Andrade (2013), em “A raiva do enxadrista: trauma, humor, sujeitos esfacelados e identidades possíveis nos romances de Ricardo Lísias”; Willian Vieira (2017), em “Pacto com o diabo: *Divórcio*, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea”; a análise de Luciene Azevedo, em “Literatura expandida: autoficção”; bem como levou-se em consideração textos como “Ricardo Lísias: versões do autor”, também de Luciene Azevedo (2013); e os comentários sobre o autor realizados por Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI*.

Com isso, buscou-se, ao longo desse trabalho, refletir sobre como a assinatura de Ricardo Lísias lida com as questões dadas como típicas do contemporâneo, por meio de procedimentos estéticos que envolvem a narrativa, a autoria, a recepção interpretativa e dialogam diretamente com um realismo que parte da consciência da intangibilidade do real, dessa maneira, colocando em crise a representação.

1 Literatura contemporânea: autoria, narrativa e transgressão

1.1 O trauma da morte do autor

Em verdade morri, o que vem de encontro à versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente (Murilo Rubião – O pirotécnico Zacarias)

O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar suas próprias marcas em um lugar vazio? (Giorgio Agamben – O autor como gesto)

Em “Novos realismos, novos ilusionismos”, Vera Lúcia Follain Figueiredo (2012), em uma reflexão sobre os “novos realismos” observados na literatura a partir do século XX, contrariando as prerrogativas do realismo do século XIX, chama atenção para um certo estado de crise narrativa, à medida que, no esforço de contar sem inconformidade o que aconteceu, ao longo do tempo, a objetividade foi cada vez mais crivada pela contradição entre a universalidade do pensamento e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha. Desse modo,

[...] no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinalada a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão é uma tomada de posição contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscaria, como atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. (FIGUEIREDO, 2012, p.120).

No romance moderno, renega-se, portanto, a irrealidade da representação, do realismo típico que, reproduzindo a fachada, reproduziria apenas o engodo.

Um exemplo de como a narrativa do realismo típico funciona, segundo o apontamento de Figueiredo, pode ser encontrado na análise sobre Jane Austen, de Nancy Armstrong (2009), em “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”. Para Armstrong, Austen não deixa dúvidas sobre as intenções e subjetividades de sua heroína, Elisabeth Bennet, pois

[...] o narrador percorre de novo seus gestos e palavras, remontando-os a sentimentos íntimos que nem ela mesmo conhece. A voz da verdade, neste caso, exprime não o pensamento da protagonista ou do autor, e sim o ponto de vista de uma cultura que nos diz o que o personagem, o autor e o leitor devem pensar. (ARMSTRONG, 2009, p.348).

Muitas vezes compartilhando implicitamente a indignação moral, como no caso em que o narrador expressa o pensamento de Lizzy sobre o casamento de Charlotte, sua amiga, com Collins, primo detestável dos Bennet, e, simultaneamente, expressa a indignação moral que o romance e o horizonte cultural compartilham:

[...] sempre desconfiara de que a opinião de Charlotte sobre o casamento não se parecia muito com a sua. Mas nunca poderia ter suposto que, no instante de confrontar as suas ideias com a realidade, ela fosse capaz de sacrificar todos os seus melhores sentimentos às vantagens mundanas. (AUSTEN, 2010, p.108).

É sob esse viés que Vera Lúcia Follain Figueiredo pontua a diferença entre o romance típico e o romance moderno, que, por sua vez, pode ser exemplificado pelo recorte que Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção – desenvolvimento de um conceito crítico”, faz de Henry James (1918): “A arte da ficção não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser mostrado, a ser tão exposta que se conte por si mesma... Ela deve parecer verdadeira, é tudo” (apud FRIDMAN, 2002, 169). Pensamento esse que Friedman complementa:

Se a “verdade” artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então o autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. (FRIDMAN, 2002, p.169).

Impõe-se, pois, uma crise do ato de narrar: “Contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido” (FIGUEIREDO, 2012, p.121). Em vista disso, gerou-se um ceticismo diante da possibilidade de representação. Figueiredo coloca que passou a ser muito comum que o narrador se autoparodiasse, “como se tivesse que se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza” (FIGUEIREDO, 2012, p.123).

Nesse sentido, Hal Foster (2013), em “Pós-crítica”, ao refletir sobre a crise da crítica instaurada, sobretudo, entre 1980 e 1990, descreve:

Ao longo dos anos, a maioria das acusações se dirigiu ao posicionamento do crítico. Primeiro, houve uma rejeição do “juízo”, do direito moral presumido na avaliação crítica. Depois, houve recusa de “autoridade”, do privilégio político que permite ao crítico falar abstratamente em nome dos outros. Finalmente, houve um ceticismo a respeito de “distância” e de isenção em relação às

próprias condições culturais que o crítico se propõe a examinar. (FOSTER, 2013, p.167).

A partir disso, de uma certa forma, a crise da crítica e a crise narrativa podem ser relacionadas, pois partem da negação eminente de que uma figura de “boa consciência” seria capaz de avaliar uma obra ou acontecimentos narrativos de modo a neutralizar seus julgamentos e chamar para si a verdade sobre o texto ou trazer a revelação dos fatos. Com isso, há a relativização dos pontos de vista e a busca pela subjetivação da observação.

Por essas razões, nos séculos XX e XXI, desfez-se da ideia de que a “boa consciência” de um narrador em terceira pessoa serviria como amenização das tensões nas incoerências narrativas, inclusive pela falta de referência sobre quem é esse narrador na história. A ficção moderna voltou-se à indagação do próprio sentido de narrar, dado que a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizam o caráter referencial da linguagem, sendo que a enunciação passa a tomar o centro da cena, diluindo as fronteiras entre narrativa e discurso. O questionamento passa de “O que ele (o narrador ou o autor) quis dizer?”, para perguntas como: “Por que disse assim?”.

Isso é algo que abre diálogo com Roland Barthes (2004), em “A morte do autor”, para o qual: “[...] é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é [...] atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’ (BARTHES, 2004, p.67). Ele afirma ainda:

[a] enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos “interlocutores”; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como “eu” não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 2004, p.68).

Sendo assim, além do confronto direto com a narração, surgiu também o impasse diante da figura do autor, aquele que daria unidade ao texto e supostamente concentraria em si as justificativas de suas construções literárias, por ser o passado do próprio livro. Retirando o autor do centro interpretativo e questionando as possibilidades de uma narrativa verossímil, passou-se a compreender a literatura como um campo de disputa de sentidos, em que o leitor, o narrador e o nome que assina a obra estão em constante relação de tensão e, contraditoriamente, de parceria.

Para Barthes, o autor moderno não é o *antes* do livro, ele nasce ao mesmo tempo que seu texto, pois outro tempo não haveria a não ser o tempo da própria enunciação e “todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004, p.61-62). Bem como a crise narrativa

É porque [...] escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como dizem os Clássicos), mas sim aquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam performativo, forma verbal rara [...], na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual se profere [...]; o escritor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode creditar, segundo a visão patética dos precessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e trabalhar indefinidamente a sua forma, para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por puro gesto de inspiração (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos outra origem não tem se não a própria linguagem, isto é aquilo mesmo que continuamente questiona toda a origem. (BARTHES, 2004, p.61-62).

Narrar seria, portanto, performar, ou seja, realizar a história no ato da enunciação. Com isso, pode-se entender que a crise narrativa e a morte do autor, dentro dos debates que nortearam o ofício literário a partir do século XX, não se estruturaram em torno de um efeito de realidade, que emula a ideia de um relato ou de um testemunho de um acontecimento passado, mas sim de algo que se realiza em si, na sua própria feitura, em sua própria existência. Existe enquanto enunciado e somente enquanto linguagem – metáforas audaciosas que auxiliam a expressão da relação entre os homens e as coisas³ –, bem como toda experiência com a própria realidade.

Sendo assim, a linguagem, única forma de interagir com tudo que nos cerca e com nossa própria subjetividade – mesmo que com ela nunca toquemos a essência das coisas⁴ –, é também a única matéria e certeza sobre o fazer literário, o que faz com que o texto, por mais íntimo que possa parecer, não ultrapasse o que é, um texto. Sendo assim, não pode esgotar os sentidos em si, uma vez que:

³ NIETZSCHE, F. Verdade e mentira no sentido extramoral. In: **Comum**. Rio de Janeiro, v.6, nº 17, p.05 a 23, jul./ dez. 2001.

⁴ “Acreditamos possuir algum saber sobre as coisas propriamente, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas não temos entretanto aí mais do que metáforas das coisas, as quais não correspondem absolutamente às entidades originais. [...] A gênese da linguagem não segue em todos os casos uma via lógica, e o conjunto de materiais que é por conseguinte aquilo sobre o que e com a ajuda de quem o homem da verdade, o pesquisador, o filósofo, trabalha e constrói, se não provém de Sírius, jamais provém em todo caso da essência das coisas” (NIETZSCHE, 2001, p.11).

O texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente 'trágico'); há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor. (ou, no caso, o ouvinte). (BARTHES, 2004, p.64).

Agora, o leitor é convidado a circular pelo palco e pelos bastidores, a ele são conferidas as formas de produção de sentido que partem do próprio texto no ato da enunciação. Dessa maneira, o ideal é que a narrativa se entenda como discurso: “Na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva” (FIGUEIREDO, 2012, p.124), havendo, assim, uma abdicação do universalismo e uma renúncia da pretensão de falar pelo outro.

A partir disso, Michel Foucault (2011), em “O que é o autor?”, caracteriza a escrita do século XX (e por extensão a do século XXI) como potencialmente revolucionária, uma vez que, por já não estar mais obrigada à forma da interioridade (nesse caso, a da história do autor que justificaria a feitura da obra), se torna um jogo de signos, comandado mais pela sua natureza significativa do que pelo seu conteúdo significado. Isso faz com que

[...] essa regularidade da escrita [seja] sempre experimentada no sentido de seus limites, ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. (FOUCAULT, 2011, p.268).

Portanto, “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2011, p.268), o que faz com que a escrita se ligue ao sacrifício, ao apagamento voluntário, consumado na própria ausência do escritor. Então, é preciso que o escritor faça papel de morto no jogo da escrita, pois a marca dele não é mais do que a singularidade de sua ausência. Para Giorgio Agamben (2007), em consonância, em “O autor como gesto”, o autor “[...] é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de quem procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença estranha e incongruente” (AGAMBEN, 2011, p.55).

Agamben acrescenta uma importante consideração:

Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto expressivo através do qual o autor tenha sido testemunha de sua ausência na obra. (AGAMBEN, 2007, p.56).

Para ele, a experiência de escrita também é reveladora ao próprio escritor, pois, ao escrever, é possível que determinado sentimento ou pensamento se tornem reais, precisos, indesejáveis, somente quando escritos, bem como para o leitor, enquanto lidos. Sendo assim, o lugar, a que se refere Agamben, não está no próprio texto, no autor ou no leitor, está no gesto no qual escritor e leitor se põem em jogo no texto. O sujeito enunciativo, nessa perspectiva, não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar, mas é o que resulta do encontro entre dispositivos em jogo.

O ato de narração e a autoria de Ricardo Lísias parecem encarar tais desafios. Questões como a subjetividade da voz narrativa, que, mesmo quando em terceira pessoa, assimila o ponto de vista e os julgamentos do personagem, bem como a intangibilidade do real, algo que já aparece nos primeiros livros na desnecessidade de conclusões e resoluções das situações da trama, ou até mesmo na própria incoerência das informações ofertadas. Tal qual a questão do narrar o outro, que, a princípio, imbrica nas escolhas narrativas, mas, posteriormente, se complexifica, inclusive, com o nome do autor dado aos personagens, por vezes, mais de um. De uma forma ou de outra, as construções narrativas em Lísias parecem se empenhar ao redor das questões: como narrar o inenarrável? E como ser autor após a morte do autor?

A resposta parece se reinventar e se renovar a cada nova produção de Lísias, como se houvesse uma espécie de superação desse trauma e escrever fosse uma forma de cura pela palavra, não de si, individualmente, mas sim do autor moderno, pois há uma certa retenção do impulso de relatar na Modernidade, especialmente qualquer coisa que não trate sobre si, porém, há uma certa sorte de coisas que extrapolam a experiência do “eu” e, ainda assim, são uma perturbação para o “eu”, como a pobreza e a miséria alheia, a violência ao estrangeiro, as ressonâncias da ditadura e o desarranjo mental. Como, então, escrever a partir disso? Como lidar com o ímpeto de denúncia social se não mais pela objetividade realista do século XIX, ou dos anos 1930 ou 1970? Como fazer ver aqueles que não têm voz e não podem falar por si mesmos – o menino de rua, o estrangeiro, os loucos?

Aparentemente, a resposta, nos primeiros livros de Lísias, de *Cobertor de Estrelas a Anna O. e outras novelas*, está em um relato não moralizante e não taxativo. A voz narrativa, mesmo em terceira pessoa, não condena os seus personagens, pelo contrário, se aproxima tão intimamente deles que os absorve em suas cosmovisões e seus modos de falar, talvez até mesmo de pensar – mas, ainda assim, se impõe à tarefa da fala sobre o outro, procedimento que carrega em si um paradoxo, uma vez que, na modernidade, há a abdicação do universalismo (já que o real é o real de cada indivíduo), sendo assim, não seria possível saber de fato sobre a realidade alheia. Pretender falar *pelo* outro é, de alguma forma, falar *do* outro, simulando o que se percebe sobre aquele universo sem nunca alcançá-lo ou compreendê-lo e, portanto, é uma espécie de missão que já começa falha, pois ainda que a intenção possa ser dar voz aos silenciados, essa voz não consegue falar por eles, fala, na verdade, do que julga e imagina sobre eles.

Tendo isto em vista, Ricardo Lísias parece lidar, por meio da própria linguagem, com os empecilhos narrativos impostos ao século XX e XXI, ao experimentar formas e romper fronteiras com os seus procedimentos narrativos, buscando soluções para o problema do narrador e da ausência do autor.

Na primeira leva de publicações do escritor, o livro *Cobertor de estrelas* (1999) trata da história de um menino que passou a morar na rua ao se perder certa vez em que foi levado da favela em que morava com a sua mãe e convivia com as violências frequentes do pai alcoólatra, para trabalhar vendendo balas em um sinal. Desde então, o menino vaga desassistido e exposto às mais diversas violências, das quais, em certos momentos, chega a reproduzir, em sua ingenuidade moral e na necessidade de dureza para a sobrevivência, enquanto busca compreender o mundo ao seu redor e sonha em, quando for grande, comprar uma casa e ter sapatos que cubram os dedos.

Embora a voz narrativa reproduza a simplicidade dos pensamentos da criança, inclusive por meio de construções sintáticas menos complexas – isto é, em ordem direta, com poucas subordinações, repetições constantes –, ela se dá em terceira pessoa, mas como se assimilasse a cosmovisão do menino, o que dá uma certa impressão de que o personagem fala de si mesmo como um outro, como exemplifica a passagem:

O menino também vai no parque, algumas vezes, principalmente quando faz sol. Ele gosta de tomar banho no lago, mas nunca entra sozinho, porque o pé

pode ficar preso no fundo. O homem falou que tem um monte de coisas no fundo do lago, principalmente lá no meio, e se o pé ficar preso, aí é muito difícil para respirar. Então, ele só mergulha quando todos os amigos vão juntos, porque aí alguém puxa a mão dele, se o pé prender no fundo. (LÍSIAS, 1999, p.9).

Como se ele mesmo não se reconhecesse como sujeito de suas próprias ações, não se identificasse com sua própria individualidade.

Além disso, a história em si não apresenta a estrutura de início, meio e fim. As situações vão se desenrolando, uma atrás da outra, sem uma ligação clara, nem necessidade de resolução. É uma voz narrativa vagante, que transita entre as ruas e os acontecimentos, sem perspectiva de futuro, tal qual a criança, que aliás nem ao menos nome possui, é tão simplesmente “o menino”, bem como todos os outros personagens – os meninos grandões, o padre gordão, a menina que tem um nenê, o pai, a mãe, os homens bobos, os mendigos, o pequenininho, o menino do risco na cara, os moços do carro, as mulheres da igreja, os homens importantes, os trabalhadores da construção, etc. – e os lugares – aquele lugar que tem muro muito alto, a avenida, o parque, o viaduto, a igreja, a cobertura da loja, a casa do padre gordão, o lugar que vende livros e tantos outros. Tantos substantivos comuns parecem espelhar a relação do protagonista com o mundo em que vive, mas não compreende, com uma realidade sem nomes próprios, com símbolos sem significado ou particularidade.

Esse é um narrador que se aproxima em muito da definição de Jeanne Marie Gagnebin (2006), em “Memória, história, testemunho”, em que ela descreve uma voz que “não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p.54). Preocupa-se, portanto, com o que não tem nome, é anônimo e não deixa rastros, “aquilo que foi bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram por completo que ninguém lembra de seus nomes” (GAGNEBIN, 2006, p.54).

Neste livro, a marginalidade é a do menino, que é acompanhado em seu dia a dia pelo leitor, que provavelmente seria visto por ele como um dos homens importantes ou uma moça de sapato bonito que transitam na rua. Passamos pela história da criança assim como por um menino de rua (que poderia ser qualquer um, em qualquer cidade grande – já que as coisas não têm nome), deixando-o ao fim do

livro sem que nada se resolva. A narrativa vagante, nesse sentido, simula formalmente o modo de viver do menino, sem projeções futuras de resolução das tensões, sem compensação pelo sofrimento vivido, como seria esperado de um romance típico.

Já em *Duas praças* (2005), *Anna O. e outras novelas* (2007) e, até mesmo, em *O livro dos mandarins* (2009), há a tematização de patologias psíquicas marcadas, especialmente, pelo discurso narrativo, em geral também em terceira pessoa, mas que assume as características dos desarranjos mentais dos protagonistas, por meio de uma desordem, da repetição e, por vezes, com traços paranoicos, obcecados. Além disso, esse discurso é frequentemente interrompido, criando lacunas na sequência lógica.

Isso pode ser observado em *Duas praças*, segundo livro de Ricardo Lísias, no qual duas histórias se contam intercaladamente. Uma delas é a de Maria, com o narrador em terceira pessoa, mas que também parece absorver características da forma de se comunicar própria do personagem, como neste trecho: “Por isso, inclusive, Maria faz questão de. Claro, ela sabe que durante o expediente ele não pode ficar conversando muito, mas é que ela queria entrar só para dizer que adora a fidelidade do marido e que, ainda mais” (LÍSIAS, 2005, p.66) – no qual, além de valores subjetivos, há interrupções abruptas do discurso com um ponto final ou uma vírgula, deixando o sentido incompleto. Algo particularmente comum quando a mulher pensa em algo que a desestabiliza.

Maria mora na rua, mas acredita ter uma casa com um ponto de ônibus em frente. Diz namorar um rapaz chamado Manequim, que trabalha em uma loja. Ela é obcecada pela elegância e quer causar boa impressão no rapaz. Um dia, pensa estar grávida e, antes mesmo de confirmar, assume que é verdade e, a partir disso, passa a dizer que é casada com Manequim. No pensamento do personagem, as suposições vão se tornando parte de suas afirmações, sem que o mundo ao redor valide os acontecimentos. Nesse sentido, parece haver um quadro, talvez, esquizofrênico em questão, refletido diretamente na linguagem, o que demonstra uma voz narrativa pouco confiável, pois, mesmo em terceira pessoa, é completamente passiva das limitações do personagem narrado.

Esse procedimento, segundo Norman Friedman, é uma forma do autor ausentar a própria voz do texto, fazendo com que

a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas na terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é

filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe diretamente, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando assim aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa. (FRIEDMAN, 2002, 170).

Sob esse aspecto, ao invés de receber um relato, o leitor poderá, assim, experienciar a ação na intimidade do personagem, em sua agitação original, por meio da dramatização direta da consciência mental, em lugar de ser explicada indiretamente pela voz de um outro. Algo que, para Friedman, seria uma forma da ficção se fazer parecer mais verdadeira, pois, para criar a ilusão de realidade, o autor deve se ausentar do texto, evitando demarcar suas crenças e sua própria existência na voz narrativa.

Portanto, em concordância com as propostas de Barthes, Foucault e Agamben, para Friedman, a lembrança de um autor que guia a narrativa parece ser um problema para o efeito de realidade pretendido pela ficção, sendo assim, faz-se necessário, de um certo modo, que o autor busque apagar seus vestígios e, para tal, os meandros da voz narrativa em terceira pessoa que absorve a subjetividade da persona podem servir como recurso. O que mais uma vez ressalta a diferença entre o procedimento do romance moderno em relação ao romance típico que, conforme as descrições de Nancy Armstrong (2009), mencionadas anteriormente, pelo contrário, teria uma voz narrativa que buscava se instaurar como a voz daquele horizonte cultural, no caso, a própria voz da moral burguesa, que diz ao leitor o que é certo ou errado e julga as ações dos personagens enquanto as conta – o que, por sua vez, tolhe a interpretação do leitor, manipulando seu olhar sobre os acontecimentos.

Por outro lado, em *Duas praças*, em outros momentos do livro, conta-se a história de Marita, narrada em primeira pessoa por um personagem que, por acaso, acabou envolvido no caso do desaparecimento da moça, o que, por sua vez, traz um tom investigativo ao texto. O narrador é um universitário que, a pedido das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, tenta descobrir o paradeiro da mulher que cursava o mestrado na mesma universidade em que o rapaz fazia doutorado. Em dado ponto, o narrador da história de Marita desiste do caso e volta a se ocupar de sua própria pesquisa. A partir disso, tudo desanda tragicamente, nenhuma das tensões e dos problemas criados durante a narrativa se resolve, pelo contrário, só pioram. Desse modo, o autor rompe também com as expectativas de uma estrutura de um texto investigativo. A história fica como uma tragédia esquecida e não esclarecida.

Nesse sentido, tampouco a voz narrativa em primeira pessoa, em *Lísias*, garante ao leitor todos os elementos que estabelecem uma certa estabilidade no texto. Esse narrador, segundo os critérios de Norman Friedman, seria um narrador-testemunha, que conta a história apenas a partir do que pode perceber, observando-a do ponto de vista de uma periferia nômade, uma vez que não é o centro da narrativa e pode transitar em suas margens. Contudo, esse narrador personagem, que serviria aqui como testemunha e, ao mesmo tempo, investigador da história da protagonista Marita, não se relaciona com o centro da história, não resolve o caso e o máximo que chega a fazer são algumas inferências sobre as características da moça, o que coloca a voz narrativa em descrédito no procedimento de comunicar os acontecimentos. Sendo assim, se é um problema que haja um autor por trás do ofício literário, é igualmente um problema que haja um narrador com interesses alheios à história que conta. Isso, por sua vez, impossibilita o leitor de ocupar o vazio do texto e estabelecer os próprios sentidos, já que lida com um material inconclusivo.

Silviano Santiago (2002), em “O narrador pós-moderno”, descreve justamente como característica do narrador pós-moderno⁵ a tendência de se retirar da história, narrando do ponto de vista da plateia, do não atuante. “É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p.45). Se para Walter Benjamin, na modernidade, as pessoas já não conseguiam mais narrar o que experimentavam na própria pele, talvez, a experiência narrativa de *Lísias*, em *Duas praças*, retrate, por sua vez, como a narração se apresenta na pós-modernidade, uma vez que, além de não narrar a própria experiência, o narrador ainda desiste de observar a história do outro no meio do caminho, como alguém que se retira da plateia para comparecer em algum compromisso. Isso pode ser atribuído ao tributo à vida dos dias de hoje, em contraposição ao espetáculo da morte de ontem, descrito por Benjamin.

O olhar pós-moderno (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos do sol. Volta-se para a luz, prazer, a alegria, o riso, e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisíaco. O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao espetáculo da morte ontem. (SANTIAGO, 2002, p.58).

É precisamente por estar ocupado com a própria vida que o narrador abandona a história de Marita, uma trilha de morte e tragédia em que não havia expectativa de

⁵ Aqui faz-se um esclarecimento: o termo “pós-moderno” foi posto como forma de citação à Silviano Santiago. Não se pretende usá-lo em concordância ou discordância com as definições sobre o conceito.

expressar dela esperança. Sendo assim, um narrador ocupado demais com a vida, sem ser protagonista da história que narra, abandona o posto, deixando para trás uma narrativa que não lhe diz respeito.

Em um processo de transição entre as primeiras publicações e as seguintes, *O livro dos mandarins*, obra de maior extensão do autor, parece expandir as experimentações com a voz narrativa, em um processo que não só passa pela subjetividade do personagem contado, mas também pela intimidade e interesse da voz que conta, mesmo sem ser, à primeira vista, um personagem.

Nesse livro, majoritariamente, a voz narrativa acompanha a perspectiva de um executivo. Tal qual já fora observado em outras obras, o narrador em terceira pessoa parece assimilar a cosmovisão do personagem, como é possível notar na seguinte passagem, em que, mais uma vez, aparenta expressar valores morais e julgamentos da persona por meio do narrador:

Em uma grande empresa, ainda mais num banco, algumas coisas não podem ser ditas diretamente. Aos poucos você aprende esse tipo de regra. Por isso, Paulo nunca disse para a sua secretária deixar de falar com aquele canalha filho da puta. Aliás, o Godói é bem o tipinho que fica adulando as secretárias para ver se consegue descobrir alguma coisa sobre os outros diretores. (LÍSIAS, 2009, p.14).

Há casos, no entanto, em que, ocasionalmente, a voz narrativa se concentra em outros personagens, como nesta passagem:

No MBA da mulher Paula, a bem da verdade, todo mundo está lendo. Claro, ela já conhecia os textos e tinha certeza de que seriam bem recebidos. O que não imaginava é que, mesmo antes da série ser publicada inteiramente, o pessoal já iria marcar um seminário para discuti-la. (LÍSIAS, 2009, p.204).

Nota-se que, ainda assim, a subjetividade do personagem em foco permanece bem delimitada, ainda que na voz narrativa em terceira pessoa e mais, ainda que focada em alguém que não é protagonista. Com isso, revela-se um mundo criado de valores e atitudes, como pontua Friedman sobre esse tipo de procedimento narrativo, possibilitando a avaliação dos personagens dramaticamente entre si, dentro de seus próprios espectros.

Contudo, existe uma outra característica particularmente notável na narração deste livro em contraposição aos anteriores. Em certa altura, o narrador parece começar a interagir, tanto com o protagonista, como em: “Mas Salma não sabe português, querido” (LÍSIAS, 2009, p.218), quanto com o leitor, em passagens como: “Enquanto vocês ficariam, o amigo aqui se levantou [...]” (LÍSIAS, 2009, p.219); ou até

em comentários destacados dos parágrafos, como “Exato” (LÍSIAS, 2009, p.101) e “Que porra é essa?” (LÍSIAS, 2009, p.231), em que ele chega a expressar juízo moral, mas em seu próprio discurso.

Em alguns momentos, parece haver inclusive um diálogo entre mais de uma voz: “Para as duas, na aula hoje, a principal preocupação é descobrir se o poeta Paulo gosta de mulher. Eu acho que não. Eu também” (LÍSIAS, 2009, p.281), algo que pode ser lido como discurso indireto livre da conversa entre os personagens. Assim como no parágrafo: “Devem ter fugido da escola. Claro que foi. Que sem-vergonhice. Por isso que a gente tem que ter cuidado com esse negócio de dar mesada. É verdade, menina. Depois, aparecem essas piranhas, por aí. Nossa, é o que mais tem hoje em dia [...]” (LÍSIAS, 2009, p.269), em que há uma conversa entre figuras não apresentadas ao leitor, mas que emulam uma impressão geral da comunidade em que os acontecimentos estão se desenrolando, algo que se repetirá entre Dofão e Lucão, na série *Delegado Tobias* (2015).

Há passagens, além disso, que parecem oferecer um outro tipo de diálogo, uma espécie de briga entre essas vozes, como:

[...] Será que o cara nunca teve vontade de se livrar dessa? É lógico que tem alguma coisa, se não esse palhaço já teria se mandado faz tempo.

Cala boca, filho da puta.

Filho da puta é você, seu puxa-saco. Agora você fica aí, defendendo esse gringo idiota. Claro, você sempre foi assim: falou que é chefe, então já está lá atrás dele, se aproximando, fazendo o trabalho do cara, para carregar a pastinha dele, seu puxa saco desgraçado [...]. (LÍSIAS, 2009, p.198).

Debatendo até mesmo elementos que foram relatados na narrativa:

Filho da puta é você, seu invejoso de merda. Aproveitador, oportunista desgraçado. Primeiro, o cara não tinha como saber. Segundo, esses textos nem são tão importantes assim, não vai acontecer nada, seu medroso de merda. E terceiro, você é um enorme filho de uma égua. Então, se é assim, se você sabia de tudo, por que não foi lá e disse? Você não é o todo-poderoso, o independente, o que não pergunta nada para ninguém? Então era só dizer, seu falso de merda. Agora fica ai, ui, ui, ui, ui, o cara vai voltar, ui, o cara vai ser presidente e não foi vice-presidente, ui, ui, ui, ui. Primeiro, o cara não vai merda nenhuma. (LÍSIAS, 2009, p.199).

E, nesse caso, fica um pouco mais clara a impressão de que o conflito se dá entre o personagem e o narrador em uma disputa, já que, nesses fragmentos, existe a indagação sobre as ações de um (que seria o personagem) e o conhecimento de outro sobre o futuro do enredo (o que é próprio do narrador).

Há também um momento em que acontece uma espécie de entrevista entre narrador e personagem:

E então, doutor, como você está se sentindo com todo esse sucesso? Bem, é claro, mas com vontade de enfrentar novos desafios. Finalmente a sua empresa vai sair do papel. Pois é, mas exigiu muito esforço. Eu imagino. E também tem o livro. Ah, sim, eu soube que você está escrevendo um. O pessoal anda falando muito? É normal [...]. (LÍSIAS, 2009, p.285).

Por fim, já nas últimas páginas, há a revelação de quem é a voz que narra a história, que começa a usar a primeira pessoa e mais claramente emitir juízo sobre outros personagens. Era Paulo, um dos funcionários do banco, que parecia acreditar que seria sucessor do cargo do protagonista quando o projeto China iniciasse e, ao fim do livro, trabalha como secretário do empresário na empresa de consultoria. Em sua revelação, ele afirma, dentre outras coisas:

[...] Depois, se qualquer escritor der mesmo o aumento para ela, certo isso não está, a puta vai ganhar mais do que eu. Não vou falar nada, é claro, mas às vezes dá raiva.

Se bem que, desde a época do banco eu desconfio disso, ele deve saber o que está fazendo. Percebo por essas palestras. É inegável que qualquer escritor sabe como o mundo funciona atualmente. Não digo que eu tenha medo de ser consultor também, de jeito nenhum. Mas não sei se consigo ter aquela clareza toda. Depois, talvez para mim falte um pouco de vivência: não tenho a cara de pau de pedir para ele me pagar uma viagem [...]. (LÍSIAS, 2009, p.335).

Lísias parece, assim, expandir as experimentações com suas vozes narrativas mais uma vez, já que quem narra, embora em terceira pessoa, seja dotado da subjetividade dos personagens, se relacione com eles como narrador mas, ao fim, se revele também como participante da história, o que gera relativização da perspectiva, de maneira alguma buscando ordenar os eventos caóticos dos acontecimentos, mas conferindo sentidos, através de um ardil discursivo, garantido também uma voz em terceira pessoa que não promove a amenização das tensões e das incoerências narrativas, ao contrário, as complica.

A grande confusão sobre esse procedimento narrativo é que o narrador, ao se colocar em terceira pessoa e absorver o ponto de vista do personagem que acompanha, parece ter uma onisciência seletiva, pois consegue se integrar a múltiplos universos e relatar a partir de diferentes focos, um de cada vez, como se pudesse “entrar na mente” de cada personagem. Contudo, quando se revela que a voz narrativa é, na verdade, de um personagem, nos termos de Friedman, um narrador-testemunha, que está dentro da história e relaciona-se com o protagonista, surge um choque: como então ele seria capaz de tal onisciência? Como ele poderia saber de tantos detalhes? Detalhes tão privados e distantes das possibilidades físicas de serem

acompanhados por alguém, por exemplo, sem ter ido junto com Paulo para fora do país, como ele poderia narrar cenas do protagonista lá, sozinho, em seu quarto, com seus próprios pensamentos? Além disso, como os personagens poderiam interagir com ele, não como um igual, mas como um narrador? Eles se saberiam narrados? Seria, então, Paulo uma espécie de autor? Tudo isso parece fugir da ideia de que uma narrativa deveria parecer real, coerente dentro dos próprios parâmetros, uma vez que só é possível se realizar desse modo enquanto ficção e escancarando sua natureza ficcional, sem reivindicar uma pretensão representativa, pois esse procedimento estético só funcionaria na lógica de uma narrativa literária, não com o disfarce de relato ou memória do personagem que narra a história e se pretende verossímil.

Há de se observar ainda que Lísias, em contraposição aos livros anteriores, começa a, a partir desta publicação, nomear os países, as capitais, as cidades, que não mais são apenas descritas, mas ganham endereço. Isso, nos próximos livros, se torna uma constante. Cada casa passa a ter um endereço e cada aeroporto um destino. O que parece ser um posicionamento estético e político em relação ao meio urbano narrado, evidenciando as particularidades de cada lugar, em contraposição aos primeiros livros, que poderiam ser ambientados em qualquer grande centro urbano brasileiro.

Além disso, enquanto nos outros livros os personagens raramente eram nomeados, em *Livro dos mandarins*, os nomes dos personagens merecem um certo destaque. Embora o protagonista seja identificado, inicialmente, como Paulo, isso não o distingue dos demais. Já que quase todos ao seu redor se chamam Paulo, Paula, Paulinho, seu Paulo, Paul, Paulson, Paulina e assim por diante. Ademais, já no Sudão, os personagens também compartilham o mesmo nome, no caso, Omar Hansan Ahmad al-Bashid, ou Salma, entre as massagistas. Para Fábio de Souza Andrade (2013), em “A raiva do enxadrista: trauma, humor, sujeitos esfacelados e identidades possíveis nos romances de Ricardo Lísias”, o recurso dos nomes todos iguais

[...] serve à revelação da falta de substância de uma subjetividade emprestada, aquém da dignidade da nomeação, e lhe impinge uma classificação geral, operando, sob o aspecto de falsa familiaridade, como um mecanismo de estranhamento, forçando nosso olhar à cisma súbita sobre o que o hábito convertia em natureza. (ANDRADE, 2013, s/p).

Desse modo, embora nomeados, os personagens não se distinguem entre si e, ao leitor, fica a o estranhamento de um universo narrativo em que as pessoas,

embora nomeadas, parecem ser da mesma natureza, nesse caso, por exemplo, todas as variações de Paulo são pessoas de terno trabalhando em um banco.

Nesse caso, há ainda um detalhe: quando um personagem busca destacar-se dos demais, no *Livro dos mandarins*, há a perda gradativa do nome e a substituição dele por apelidos vexatórios relacionados às ações ou às características do personagem. É o que acontece com o protagonista que, marcado por uma vontade clara de se destacar profissionalmente, sofre mudanças em seu nome. Conforme alcança visibilidade aos olhos de Paulson, o supervisor, ganha asteriscos que roubam as letras de “Paulo”, indo de Paul*, para Pau**, Pa***, P****, até se tornar tão somente *****. E, ao sair de seu país, passa a ser identificado por apelidos relacionados às suas ações ou características, como Maozinho, mer, o branquelo, o grande amigo brasileiro, este aqui, neste aqui, Belé, Belé porra nenhuma, puta cara branquelo, Versati, Versatinho, o bobo, o bobo aqui, entre muitos outros – o que, em certa medida, constrói uma impressão de que o narrador chega a debochar do protagonista com a escolha desses nomes. É por meio desse recurso que, além de promover um efeito de estranheza na uniformidade dos personagens, o narrador também parece ridicularizar aqueles que buscam singularidade.

Os nomes que se distinguem, por sua vez, são nomes de pessoas civis, ou seja, de pessoas que ali estão como parte do universo ficcional, mas que existem ou existiram em nosso mundo, por assim dizer, como Fernando Henrique Cardoso, Bobby Fischer, Osama bin Laden, Alejo Carpentier, Sérgio Molina, entre muitos outros. Por outra via, também há nomes de personagens que, em uma breve pesquisa online, levam a objetos curiosos, como é o caso de Alice Cymbal, uma marca de pandeiros.

Essa característica dá pistas de uma relação que o autor cultiva em relação ao leitor, um jogo com a curiosidade e a disposição do espectador em construir sentidos a partir e para o objeto literário que tem em mãos: “A frustração não muda, mas expõe outra das minhas incoerências: afirmo que o leitor deve ter a responsabilidade da leitura e, ao mesmo tempo, fico dando pistas” (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 281) – afirmou o autor em uma reflexão sobre seu projeto estético no *e-book Fisiologia da idade* (2015).

Dessa maneira, Lísias incide na estratégia que parece funcionar como um jogo com o ficcional e o não-ficcional, uma vez que figuras notórias do mundo fora do livro são colocadas como evidência de que a história se passa dentro desse mesmo

universo. Estratégia sutil para começar a desestabilizar as expectativas sobre a diferenciação entre real e ficção. Além disso, tal jogo funciona como provocação do leitor, pelo autor, no movimento de revezamento do lugar que os dois (leitor e escritor) ocupam no momento da enunciação, o lugar de construção de sentidos e de revelação textual, o qual descreveu Agamben como gesto.

Esses são só alguns exemplos de como o procedimento narrativo em Lísias parece, já em seus primeiros livros, tencionar as expectativas narrativas típicas do romance, sobretudo o realista, apresentando uma progressão do enredo que, mesmo quando em terceira pessoa, não estabiliza o relato. Tais elementos parecem refletir, já de início, uma relação com o ato de narrar e de ficcionalizar diferente de uma convecção realista tradicional, por exemplo, uma vez que parece partir do pressuposto da intangibilidade do real e, mais do que isso, parece se associar com certas perspectivas de como a literatura contemporânea brasileira se conecta a um fazer literário sem pretensões missionárias, buscando, de certa forma, se refazer de um trauma que o século XX impôs sobre a literatura, uma vez que há uma dificuldade ligada à narrativa e à relação do autor com a sua obra na contemporaneidade. Desse modo, Ricardo Lísias aparenta experimentar formas literárias em busca do novo lugar ao qual foi incumbido o autor moderno, em quem não mais se vê uma atitude literária pedagógica, que busca moralizar e educar o público leitor sobre o que é certo ou errado, como é o caso do romance mencionado por Nancy Armstrong (2009), pelo contrário, a quem agora é dada a missão de expandir e romper os limites narrativos, como observou Foucault, de retirar do texto os índices determinantes.

1. 2 A cura pela palavra

*Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso frequento os jornais, me exponho
cruamente nas livrarias:
preciso de todos (Carlos Drummond de Andrade –
Mundo Grande)*

Aos olhos de Flávio Carneiro (2013), em seu ensaio “Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira do século XX”, em um primeiro momento, no século XX, há um caráter missionário das gerações de 1920 a 1970, no Brasil, que em comum

tinham sempre uma pretensão combativa com inimigos bem estabelecidos, ora os gostos de classes altas, ora a desigualdade, ora a repressão autoritária. “Foram, todos eles, movimentos povoados pelo desejo de impor a novidade, de romper estruturas, de instaurar a supremacia de um novo imaginário” (CARNEIRO, 2013, Kindle, posição 145), talvez com exceção da geração de 1970, que parecia cumprir uma outra missão “[...] transformando romances em libelos revolucionários, sob uma estratégia pouco sutil de disfarce ficcional” (CARNEIRO, 2013, Kindle, posição 145), como uma forma de resistência e registro daqueles anos.

Segundo o ensaísta, a partir de 1980, após o processo ditatorial no Brasil, os artistas da geração seguinte se viram diante do impasse: “contra quem escrever agora?”. Para Carneiro, essa questão fora respondida de diversas formas. Uma delas foi a aposta na escrita da intimidade, que incluía e refletia os conflitos incidentes dessa nova geração: literatura e ideologia, ficção e ensaio, vida e obra – que revisitava o moderno, a fim de reler e reescrever. Surgiu assim uma noção de que o pós-moderno não era a negação, mas a suplementação do moderno, num sentido de parte de um todo já constituído.

Com isso, hoje, Carneiro nos distingue como *pós-utópicos*, termo que, segundo ele, é mais preciso em imprimir o imaginário de nossas produções estéticas e nos distancia da suposição que o termo “pós-moderno” traz: a de que temos um objetivo de encerrar a modernidade com uma ruptura radical. Diferentemente, nosso imaginário atual se construiu a partir de uma retomada crítica da utopia, que procurou no passado “pelo momento que o castelo começou a ruir”. Essa retomada, para Flávio Carneiro, não é um projeto estético e ideológico, mas algo que se constrói em função de uma falta de projeto. O que o autor explica: “Vivemos, hoje, algo diferente daquilo que foi preconizado tanto pelo modernismo de 22 quanto pela euforia dos anos 50, passando pelo duro recado ideológico da geração de 30 e, mais tarde, pela ficção engajada na luta contra os militares nos anos 70” (CARNEIRO, 2013, Kindle, posição 194). E é por isso que houve um:

Deslocamento das ideologias estabelecidas – esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de missionário, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente. (CARNEIRO, 2013, Kindle, posição 198).

Sendo assim, vivemos o deslocamento de um imaginário esperançoso quanto ao futuro com um ímpeto radical de mudança para chegar em outro, no qual não há projetos grandiosos, mas o desenrolar minucioso do dia a dia. Algo que Antonio Candido (1989), em “Novas Narrativas”, também houvera pontuado, mesmo escrevendo em uma data em que tudo isso parecia ainda germinar:

Por isso, é difícil enquadrá-los numa opção, no sentido definido acima. Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita? Pontos como estes, antes controversos, já não têm sentido com relação a livros marcados por uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo. (CANDIDO, 1989, p.206).

Ou seja, em parte da literatura brasileira contemporânea, passou-se da concepção do começo do século XX, no Brasil, de que havia uma grande missão transformadora na literatura, engajada e autoanalítica, para uma estética que refletia aos poucos a visão desiludida em relação à atitude missionária e de promessas. O que levou a literatura contemporânea para um lugar que mantém sua autoconsciência, mas de modo irônico e reconhecível nas dimensões do absurdo. Além disso, ao invés de uma predileção por grandes tópicos, assumiu-se o interesse cada vez maior pelo banal, pelo pequeno e despropositado. Em outras palavras, há uma predominância dos micro lugares, da relativização da perspectiva e das demais construções da linguagem.

Leyla Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura no século XXI*, em concordância com essa perspectiva, ao descrever a tendência da ficção distópica no século XXI, também localiza no contemporâneo as consequências da dissolução das grandes utopias do século XX. Como pode-se observar na seguinte passagem:

Nossa época viu o enfraquecimento de determinadas ideologias, mas tem visto também surgir ou ressurgir outras tantas. [...] As utopias que se consideram terminadas são as da modernidade: as que se baseavam no progresso, na revolução, no advento de um futuro de justiça social e paz entre as nações. De fato, neste início do século XXI, esses objetivos não se concretizaram. Nenhuma das ideologias políticas evitou que o mundo continuasse em guerra, muito pelo contrário. O progresso tecnológico foi posto a serviço da matança, tanto nos exércitos das nações democráticas quanto nas ações terroristas dos que a elas se opõe. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.220-221).

O que, para a pesquisadora, aparece na literatura através do desencanto e da descrença radicais já identificáveis no fim do século passado em autores como Beckett, Kafka, Orwell e Huxley, entre outros. Sendo assim, Perrone-Moisés concorda

com a ideia de “pós-utópico”, mencionada por Flávio Carneiro, para descrever a tendência de uma ficção que imagina a sociedade de modo calamitoso, o que é decorrente de um processo histórico recente somado às transformações de um mundo globalizado e tecnológico.

Karl Erik Schollhammer (2009), em *Ficção brasileira*, concorda com o processo de desilusão e desencanto que o século XX nos proporcionou e coloca, como um resultado da soma de um passado perdido e um futuro utópico irrealizado, o presente como inalcançável.

Agir conforme essa condição demanda questionamento diferente do que apresentava para gerações passadas, por exemplo o otimismo desenvolvimentista da década de 1950 ou ceticismo pós moderno da de 1980. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsação arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literalmente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras. (SCHOLLHAMMER, 2009, 12-13).

Levando em conta essas considerações, é notável que os processos vividos no século passado transformaram a relação da humanidade não só com ideologias políticas, mas também com a própria forma de apreender e esperar pelo seu próprio tempo, deslocando coletividades para individualidades, como sustenta Perrone-Moisés. Isso tem um impacto direto sobre a literatura. As progressões narrativas, por exemplo, ficaram cada vez menos lineares, por vezes até circulares e fragmentadas, os limites dos gêneros cada vez mais porosos e há agora agressividade em relação ao espectador, seja na matéria temática, seja na interação do narrador com o leitor, ou até mesmo no comportamento que a figura do autor assimilou, o que resulta de uma frustração com a atitude missionária de outrora.

Esses são alguns elementos que podem ser observados na topicalização que Schollhammer e Perrone-Moisés traçaram como características da literatura contemporânea, assim como as formas ultracurtas, estruturas complexas, hibridismo entre a escrita literária e a não-literária, a tendência à intertextualidade, reinvenção de formas históricas do realismo literário, a tematização de questões vulneráveis como a violência, a miséria e a corrupção, a prática de releituras e não de rupturas, as narrativas de testemunho de vida, o interesse temático pelo ponto de vista individual, a desestruturação da forma – os novos focos e experimentações narrativas e o absurdo – e, por fim, os parâmetros existenciais, éticos e estéticos.

Em vista disso, Ricardo Lísias se enquadra de múltiplas maneiras no que ocasionou-se chamar de literatura contemporânea brasileira, pela desestrutura das formas, pelas experimentações com as narrativas, pela tendência à intertextualidade, pela complexidade dos gêneros, pela fragmentação do discurso e pela reestruturação do conceito de realismo, tematizando ainda a violência, a miséria, a corrupção, as minúcias, sobretudo as ignoradas, do cotidiano, sempre radicalizando a experiência do relato e do falar sobre si ou sobre o outro. A desilusão com a atitude missionária da literatura parece, inclusive, se sintetizar bem na passagem do escritor em *Fisiologia da idade*: “Por outro lado, como já aceitei o fracasso de comunicar direito alguma coisa, sinto-me frágil para aceitar que meus textos intervenham com facilidade em um lugar mais bem definido” (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 62). No entanto, o elemento que mais reflete os aspectos da literatura contemporânea é a forma como Lísias parece mobilizar o próprio texto como forma de experimentar e tentar resolver os impasses teóricos aos quais a literatura se envolveu nos tempos recentes. Por isso, esse autor aparenta lidar com o trauma da morte do autor e da crise narrativa por meio do próprio ofício da escrita, como uma cura pela palavra, em um processo de ruminação teórica-literária.

Luciene Azevedo (2016), em “Literatura expandida: autoficção”, busca refletir sobre como as mudanças que a literatura sofreu no último século parecem ser um indício de renovação da prática literária, o que passa, de alguma forma, pela assimilação de gêneros não-literários para sair de um processo de estagnação que vinha gerando anúncios pessimistas da “morte da literatura”.

Roland Barthes (2005), nesse mesmo sentido, em *A preparação do romance I: da vida à obra*, como única forma de resistir à *acídia*⁶, para aquele que se propõe ao ofício de escritor, aponta a *Vita Nova*, a descoberta de novas práticas de escrita, sem, inclusive, a obrigatoriedade de uma unidade definidora de uma obra,

[...] é apenas isto: que a prática de escrita rompa com as práticas intelectuais antecedentes; que escrita destaque da *gestão* do movimento passado: o sujeito que escreve sofre uma pressão social para o levar (o reduzir) a *gerir a si mesmo*, a gerir sua obra repetindo-a: é esse *nhenhenhém* que deve ser interrompido. (BARTHES, 2005, p.10).

Ou seja, para que se supere a prostração e a melancolia geradas pelos grandes acontecimentos do século XX, na literatura, a solução parece ter se dado por meio de

⁶ Termo medieval que significa prostração e é usado aqui no sentido de estado depressivo, de vazio interior, cansaço, tristeza, tédio e desânimo.

uma renovação estética, não necessariamente vinculada a projetos grandiosos, mas por meio de experimentações e da flexibilidade textual.

Sob essa perspectiva, Luciene Azevedo identifica como uma certa flexibilidade do texto literário tende a absorver o texto biográfico, lançando a hipótese de que

não é possível deixar de perceber que, na cena literária contemporânea, muitos livros publicados nesse início de século acolhem calorosamente o gênero biográfico e, ainda assim, parecem negociar uma acomodação no terreno da ficção, renovando-o, expandindo-o. (AZEVEDO, 2016, p.159).

Em vista disso, a operação do autoficcional, partindo da narrativa, absorve o “eu”, dramatizando-o ficcionalmente, assim, para Azevedo, expande-se a concepção de literatura como instituição moderna, valendo-se da própria vida como matéria prima da ficção. Algo que, em *O prazer do texto* (2004), Barthes, reconsiderando o retorno do autor, coloca como o fictício da identidade: “Talvez então retome o sujeito, não como ilusão, mas como ficção. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade” (BARTHES, 2004, p.73). Ricardo Lísias, a partir de 2012, parece se dispor a essa prática como forma de expansão e experimentação de sua literatura.

No *Livro dos mandarins*, nos agradecimentos, em que há uma pequena nota: “Durante a fase final da última redação do livro, meu grande amigo André Silva, que tinha discutido os primeiros esboços, resolveu interromper a própria vida. A ele, por fim, minha homenagem” (LÍSIAS, 2009, s/p). Esse triste dado biográfico, afinal, torna a aparecer em *O céu dos suicidas*, livro em que o protagonista, chamado Ricardo Lísias, lida com a morte do amigo André.

Esse, então, parece ser um momento de virada na obra de Lísias, especialmente ao que se refere à voz narrativa, o que corresponde a uma tendência que apontou Vera Lúcia Follain de Figueiredo para os “novos realismos” do século XXI: “A ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história” (FIGUEIREDO, 2012, p.124). E essa é, segundo a autora, uma estratégia de um realismo que se pretende mais verdadeiro “à medida que utiliza estratégias reflexivas e busca salvar o espaço entre o eu e o outro, fazendo experimentos com sujeitos que representam a si mesmos”, sem deixar, é claro, de ser um texto ficcional, uma vez que “Tais procedimentos, no entanto, não anulam o caráter subjetivo e retórico do trabalho de montagem – que se contrapõe à ilusão de uma comunicação sem qualquer artifício” (FIGUEIREDO, 2012, p.126).

É com isso que *O céu dos suicidas* parece inaugurar uma tendência que irá prosseguir em publicações como *Divórcio*, a série de e-books *Delegado Tobias* e *Inquérito policial família Tobias*, em que a alguns personagens e narradores é dado o mesmo nome de quem assina a obra. O autor chega a compor uma série de textos chamados “Fisiologias”, no livro *Concentração e outras novelas*, em 2015, complementada, posteriormente, pelo e-book *Fisiologia da idade*, no mesmo ano. Nesses textos, o narrador se nomeia como Ricardo Lísias e divide com o leitor memórias e reflexões sobre a própria literatura e o seu projeto estético.

Em *Fisiologia da idade*, o narrador enuncia:

Várias pessoas classificaram como “ególatra” a série das Fisiologias e, ainda mais, os romances *O céu dos suicidas* e *Divórcio*. Acho espantoso: nada por aqui dá muito certo, muito menos algo tão complexo como uma espécie de busca do próprio eu. Não me reconheço com segurança em nenhuma linha desses textos. (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 102).

Embora ele assuma uma busca pelo eu – “Já escrevi em outro lugar: se não for para descobrir a minha própria personalidade, não vejo sentido na literatura. A palavra mais importante para um artista é autorrevelação” (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 143) –, também diz não se reconhecer nos textos. Algo que dialoga com o apontamento de Luciene Azevedo sobre como a autoficção se fundamenta na confusão entre pessoa e personagem, ou no próprio ato de transformar pessoa em personagem, mesmo que haja a insinuação confusa e contraditória de que se trata de um personagem e não do próprio autor. É justamente nessa ambiguidade em que se estabelece o protocolo autoficcional, em um real que se apresenta como fictício ou uma ficção com elementos de realidade, cuja desorientação acaba pressionando a literatura a sair de si, se reinventando.

Em *O céu dos suicidas*, acompanhamos um narrador em primeira pessoa que se apresenta como especialista em coleções, mas que doou a sua há mais de dez anos. A incongruência dessa afirmação, na verdade, acaba por resumir muito bem o vazio que o personagem sente com o suicídio de seu amigo André, trama da qual o narrador conduz o leitor, ao longo do livro, durante um processo de pesaroso luto. Tal vazio se reflete, inclusive, no projeto gráfico das páginas, que jamais ficam totalmente cheias de palavras e, por vezes, estão inteiramente vazias (LÍSIAS, 2012, p.52) ou são interrompidas logo de início com a frase “Não vou conseguir terminar este capítulo” (LÍSIAS, 2012, p.100).

Com uma progressão não linear, conhecemos a história do colecionador Ricardo, que, após saber sobre a morte de seu amigo, entra em um processo de intenso pesar. Sente ódio, ansiedade, culpa, se resigna, perde o sono, sente vergonha, não consegue parar de dormir, tenta não falar nem pensar sobre o assunto, fica paranoico, obcecado com temas muito infundados, tem acesso de fúria com clientes e representantes religiosos, problemas com a própria memória e, sobretudo, sente saudade.

Por fim, depois de um longo e lapidoso percurso, o protagonista encontra algum conforto. Decidi, enfim, voltar a dar aulas sobre coleções e iniciar uma nova, dedicada a André:

Uma coleção é como um amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna. Em uma viagem de trabalho, você deve estar preparado para, sem planejar, encontrar algo que interesse para a sua coleção. É como oferecer um presente a esse grande amigo.
Aqui está, André. (LÍSIAS, 2012, p.186).

O que, pode-se entender, serve também como dedicatória do próprio livro, essa enorme coleção de palavras e lembranças, ao amigo.

Nessa obra tão sensível, em que o autor partilha o nome e um dado biográfico com o personagem, como sabemos pelos agradecimentos desde o *Livro dos mandarins*, há algumas diferenças em relação as outras obras: o uso da voz narrativa totalmente em primeira pessoa; passagens em que as falas dos personagens são colocadas em discurso direto, marcadas por travessões, “— Está tudo bem. Na verdade — disse, olhando-me com alguma profundidade — vim proteger você” (LÍSIAS, 2012, p.20); o desaparecimento do recurso de interrupção dos períodos; e um desfecho de resolução para o protagonista.

Contudo, algo que chama particularmente a atenção nesse livro é a reversibilidade dos sintomas através da cura pela palavra, uma vez que, durante o processo de narração, o personagem Ricardo aparenta ir encontrando meios de reverter o seu luto, conforme ordena, na linguagem, os acontecimentos e encontra algum sentido para si, em meio às mais diversas reações e sintomas que a falta e a sensação de culpa trouxeram – quadro que o psiquiatra do livro caracterizou como “ferimento no eu narcísico”, que gerou a exposição das bases psíquicas e estava relacionado a um acesso espiritual (LÍSIAS, 2009, p.147). Sendo assim, o processo de verbalização acabou ajudando com um rearranjo psicológico: enquanto o narrador

contava a própria história, o ato de narrar contribuiu para a sua melhora. Algo que Luciene Azevedo também identificou no romance *Divórcio*:

Para o personagem, ensaiar a memória dos acontecimentos e recuperar anotações significa a escrita como um elixir, um consolo psicológico, mas, no mesmo movimento, tudo é anunciado como teatro da dor, já que tema, forma e mesmo o espetáculo da exposição privada funcionam como um laboratório para testar a própria linguagem como artifício [...]. (AZEVEDO, 2016, P.168-169).

Nesse sentido, Ricardo Lísias parece dar um passo em sua obra em relação ao ofício literário no século XXI e ao trauma da morte do autor, sendo que, além de trazer, de alguma forma, a própria experiência, a partir de seu nome e de um acontecimento de sua vida particular, aparentemente inicia um processo de radicalização do lugar do “eu” na escrita ficcional, embora, neste caso, distinguindo em alguns pontos o personagem de si próprio, ele parece encontrar um meio termo entre a fala subjetiva de si por si e a materialização da ficção no mundo de que ela parte. O que retoma Figueiredo: “Na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva” (FIGUEIREDO, 2012, p.124); havendo, assim, uma abdicação do universalismo e uma renúncia da pretensão de falar pelo outro, o que, como se viu, era um traço recorrente nos primeiros livros do autor. E, nessa lógica, há no procedimento da autoficcionalização algo que traz o falso para dentro do verdadeiro, como observa Luciene Azevedo:

Diante de um texto em que a voz autoral parece confortável em assumir a homonímia entre o autor, o personagem e o narrador, devemos supor a exegese biográfica, no entanto essa postura não parece suficiente, reclamando a ficcionalidade como suplemento: uma falsa autobiografia ou um simulacro de romance? (AZEVEDO, 2016, p.165).

Em *Divórcio*, o narrador-personagem mais uma vez é nomeado como Ricardo Lísias e ele se vê figurativamente morto, sem ar e sem pele, após o término de um casamento de apenas quarenta dias.

Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. [...] Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração. Meu tórax não se movia. Esperei alguns segundos e conferi de novo.

A gente vive a morte acordado.

Nos momentos seguintes, não sei o que aconteceu. Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011. Neles, devo estar morto. (LÍSIAS, 2013, p.7).

A trama começa com o encontro acidental do diário da ex-esposa, no qual Ricardo descobre a personalidade arrogante e narcísica que ela disfarçava com a simpatia exigida pela profissão, a traição posterior aos poucos dias de casamento, na cobertura do Festival de Cannes, de 2011, e a antipatia que ela guardava por seu marido: “A verdade é que estou em lua de mel com um autista e hoje conheci o amigo do meu marido, outro autista, esse professor de Princeton” (LÍSIAS, 2013, p.73).

Segundo Willian Vieira (2017), em “Pacto com o diabo: Divórcio, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea”,

O tal diário (real) pode ou não ser o mesmo diário (ficcional) cujos trechos existem no romance: seu estatuto textual fica em suspenso, vagando entre o espaço da obra, o diálogo midiático, a interpelação judicial e o mundo real. Para o leitor, o efeito dessa rede textual com as mesmas referências é o de uma performance autoral inalienável, que permeará o romance e a voz atribuída a esse narrador-protagonista. (VIEIRA, 2017, p.188).

O que nos faz retomar a pergunta de Luciene Azevedo, seria então, uma falsa autobiografia ou um simulacro de romance?

O livro se apresenta como um texto fragmentado de memórias em torno da superação do trauma do divórcio do narrador. Embora os capítulos sejam mais longos do que os das publicações anteriores, ainda são notáveis alguns procedimentos semelhantes às demais. Ele replica nomes reais, como Mikhail Gorbachov, Fernando Henrique Cardoso, Osama bin Laden, que já foram mencionados em obras anteriores, e outros, tais quais Ivan Morovic, Proust, Joyce e Beckett, contudo, alguns não chegam a ser revelados, aparecem com uma censura “[X]” – seja para efeito de realidade, seja por precaução jurídica –, esses, normalmente, se referem a pessoas que foram mais próximas ao escritor. Além disso, tal qual em *O céu dos suicidas*, o narrador conta a história de sua origem familiar libanesa, da relação que mantém com a mãe, com os irmãos e com o avô e, nesse livro, compartilha lembranças da infância, inclusive mostrando fotos, como nos exemplos abaixo:

Imagem 1 – Exemplo de fotografia inserida no texto literário



Saí sozinho. Eu me sentia bem. Meu corpo parecia dentro de uma cachoeira. Continuava sem pele, mas a força da água não me fazia curvar. Depois, senti um ímpeto para caminhar por horas. Não corri. Demorou

156

Fonte: LÍSIAS (2013)

Imagem 2 – Exemplo de fotografia inserida no texto literário



*

Um mês antes do casamento, chamei dois amigos da época da faculdade para almoçar e dividi entre eles os livros que eu e minha ex-mulher tínhamos iguais. Também doei todos os meus eletrodomésticos. Como ela me dava roupas de presente o tempo inteiro, joguei fora quase todo o meu guarda-roupa antigo.

Da vida que tinha antes de me apaixonar por minha ex-mulher, sobraram-me apenas os livros que vieram para o galpão. Pensando friamente, agora que já tenho

132

Fonte: LÍSIAS (2013)

Willian Vieira (2017) entende as fotos como recurso que faz parte da composição estética que promove o efeito de realidade sobre a obra, reforçando a impressão de autobiografia que o texto gera – em contraposição às marcas que deixam clara a natureza ficcional do romance.

Graças a elas, o efeito de presenciar o testemunho de uma biografia o impregna, ainda mais da partir da página 150 – quando o leitor já aceitou um pacto ambíguo com essa instância narrativa confusa, que mescla a vida e a arte do autor e do narrador-personagem –, quando surge uma série de onze fotos sem legenda do autor quando criança: sua foto na contracapa não deixa dúvidas. (VIEIRA, 2017, 190).

Algo que pode ser observado não só por meio das fotos que seriam espécie de evidências sobre a realidade presente no texto e nas memórias do autor, mas também pelos elementos pontuados anteriormente, como o nome de figuras civis ou históricas e as memórias da infância.

O Ricardo Lísias de *Divórcio*, diferente do Ricardo Lísias do romance anterior, em que era um colecionador, é um escritor e, constantemente, menciona acontecimentos rastreáveis da carreira de quem assina a obra, como a estreia do *Livro dos mandarins*, onde teria conhecido a ex-esposa, e a escrita de *O céu dos suicidas*, que estava em curso enquanto a separação ocorria. Ademais, o narrador chega a observar:

[...] na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos. Com certeza eu assinaria essa história [...]. Será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo? [...] Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora fiquei louco e estou vivendo minhas personagens. (LÍSIAS, 2013, p.15).

E, de fato, não deixa de ser verdade, já que Ricardo Lísias é um de seus personagens, não só nesse, mas no seu romance anterior. O que, aliás, não o livra de toda a exposição de uma subjetividade perturbada e vulnerável, tal qual as dos personagens de *Duas praças, Anna O. e outras novelas* e *O livro dos mandarins* – nesse sentido, nota-se a continuação de um projeto ficcional, embora mudem determinados procedimentos do relato. O que merece a ressalva de que, embora afirme que a frase seja autobiográfica, em muitas outras ocasiões o autor afirma: “Só gente muito ingênua acredita em autobiografia. E apenas hipócritas afirmam que estão contando o próprio passado” (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 61), o que, para Lísias, parece estar relacionado a uma crise da memória e da representação, algo que fica particularmente mais evidente em *Fisiologia da idade* e na série *Delegado Tobias*.

Assim sendo, observa-se que o narrador, por meio da metalinguagem, convida o leitor a participar de um esboço da criação do próprio livro, que a princípio começara a ser rascunhado como conto, para, no fim da narrativa, ser publicado como romance, cujo título é “Divórcio”, bem como o livro que o interlocutor tem em mãos. Algo que, a propósito, já fora explorado em *O livro dos mandarins*.

Em vista disso, o narrador desse romance, enquanto escritor do próprio livro, parece realizar algo para o qual Figueiredo chama atenção como característica da literatura moderna, o chamado ao leitor para circular pelo palco e pelos bastidores, elemento que, em *A fisiologia da idade*, Lísias descreve como: “expor todo o organismo, e inclusive expor a exposição” (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 278). Mostrando inclusive a elasticidade possível na forma literária, algo que vai ao encontro com o conceito de literatura expandida de Luciene Azevedo e com a observação de Foucault sobre a autoria moderna. E ainda, Willian Vieira (2017) ressalta que são essas justamente as características que inscrevem o texto na homonímia autoficcional:

Em suma, estão aqui as referências ao nome do autor/narrador/personagem, o caso mais tradicional da homonímia autoficcional; à profissão de escritor; às obras ficcionais publicadas pelo autor real (que figuram na orelha do livro, permitindo seu cotejamento), aqui atribuídas ao narrador-protagonista; à veracidade dos nomes; ao gênero em si, fixado entre os termos “nota autobiográfica”, “conto”, “ficção” e “diário”, e mesmo a distinção do registro tipográfico, com trechos narrados por outra pessoa, a ex-mulher, italicizados, enquanto a voz do protagonista da história segue em fonte normal. Isso sem mencionar os paratextos, inclusive imagéticos [...] e seu papel para a indecibilidade estatutária do texto e de seu narrador. (VIEIRA, 2017, p.184).

Dessa forma, propõe-se a leitura do romance de duas formas: uma a partir das fraturas do trauma de um autor-narrador sem pele que busca voltar à vida, a respirar e a ser quem era antes do casamento; outra, a partir do esboço do texto que vai se revelando ao leitor com procedimentos metalinguísticos, que mostram coisas como revisão de períodos, expectativas de efeito de leitura, recepção crítica e leituras de livros que podem ser cruzadas ao romance.

No plano das fraturas, presenciamos um narrador que lentamente retoma sua pele e seu ar – figurações do impacto do trauma em Ricardo. No início, temos uma voz desordenada, muito machucada, furiosa e ressentida, com pouca capacidade de ordenação lógica e que relata constantes lapsos de memória e delírios. Aos poucos, essa voz vai se reencontrando, especialmente ao correr durante as noites de São Paulo e ao escrever o livro que resulta em *Divórcio*. Essa experiência é vivenciada por

um fluxo de consciência que se pauta em notas feitas a partir dos dias seguintes à separação e se dá em progressão circular.

No plano da criação literária, o texto revela sua estrutura com uma forte metalinguagem autocrítica, que partilha o processo de criação, a revisão, a interação com os editores, a expectativa que o “autor-narrador” cria em torno da publicação, chegando, inclusive, a agradecer e se desculpar com pessoas relacionadas ao livro. O texto se justifica e reflete sobre a sua interação com a verossimilhança. Confirma e contradiz a afirmação de que as pessoas no livro são apenas personagens, embora encontre referentes na realidade fora do texto. Nesse sentido, Luciene Azevedo define o livro como uma

narrativa [que] ensaia autoficcionalmente um romance que é exposto ao leitor em sua preparação. Ou melhor: ao leitor é dado acompanhar o processo nuançado da preparação do romance ao lado da performance autoficcional de construção de autoria. (AZEVEDO, 2016, p.166).

Dessa forma, “Lísias parece de fato testar a eficácia da autoficção, manipulando a condição de romancista para atuar de acordo com as regras do paradoxo do mentiroso: sou romancista, logo tudo o que escrevo é ficção, mas estou falando a verdade [...]” (AZEVEDO, 2016, p.171). Esses trechos, para Willian Vieira (2017), fazem parte de uma rede de afirmações e negações feitas com o intuito de confundir, “como se instaurasse no seio mesmo do texto uma dialética com um prólogo ou prefácio imaginário, anunciando dentro do romance o pacto de verdade a ser seguido, mas mudando de posição o tempo todo (VIEIRA, 2017, p.193). Nesse sentido:

O livro, a vida do escritor e a ontologia da própria literatura tornam-se indissociáveis para o leitor. [...] é, acima de tudo, uma literatura que se pensa como processo questionando seu próprio estatuto e dele fazendo uso para se promover, escrita cuja metaescrita em performance é central para seu devir. (VIEIRA, 2017, p.195).

Ainda sobre esse plano, o narrador não deixa de nos dar pistas de leituras. Parte disso se dá pelas referências literárias que apresenta. Ao longo do tempo de recuperação do personagem, há três nomes que são ressaltados como referências literárias: Marcel Proust, James Joyce e Samuel Beckett. O primeiro paira no labor de contar o processo de criação da obra que, ao mesmo tempo, se cria, como na série *Em busca do tempo perdido*. O segundo é colocado no livro a partir da organização textual, que simula quilômetro por quilômetro de Ricardo, na São Silvestre, processo fundamental para superação do trauma, tal qual as horas em *Ulisses*, de Joyce. Além

do fluxo de consciência constante na narrativa e do discurso indireto livre. Já o terceiro, autor do qual Ricardo afirma estar obcecado no momento em que escreve o livro, está presente na figura do homem solitário e deslocado que vaga pelas ruas refletindo; na revelação das estruturas do texto; na duplicidade dos personagens com pessoas reais, o que inclui o próprio escritor no processo; na narrativa circular que funciona por lógicas absurdas e até delirantes; mas, sobretudo, por não impor em nenhum momento a quarta parede⁷ separando o leitor do narrador. Aparentemente não por acaso, os nomes mencionados são pilares fundamentais na reflexão sobre toda teoria literária da qual Lísias parece se preocupar ao longo de sua produção estética.

É necessário pontuar também que a voz narrativa, tanto em *Divórcio* quanto em *O céu dos suicidas*, se dá por meio da primeira pessoa de um narrador-protagonista, nos termos de Friedman, o que seria uma forma de contar a história a partir das limitações do centro fixo, contudo, para ele, essa seria uma forma de ausentar a figura do autor do procedimento narrativo, mas a contradição surge quando esse Lísias ressurgue no texto como protagonista. Esse, talvez seja o grande passo que a autoficção dê em relação ao procedimento narrativo:

A autoficção expõe a elaboração autoensaiada da voz que se anuncia no texto, brincando com a verdade, com a exposição biográfica dessa voz e, simultaneamente, elaborando uma forma de contar-se, pois exercita-se em testar o melhor domínio sobre a forma de proceder com argúcia e imaginação. (AZEVEDO, 2016, p.165).

E ainda,

O romance conta a história da vida de um escritor, mas a história que chama o leitor a decidir e que, em última instância, qualifica o livro como experiência ulteriormente interessante, é a da própria literatura como ato, seus limites, sua conformação estética que desafia a ética em nome da arte. É quando o pacto com o diabo se efetua que a autoficção concretiza sua proposta de autonomia absoluta de escrita do real como ficção. (VIEIRA, 2017, 201-202).

E é dessa forma que Ricardo Lísias experimenta a literatura sempre em seu limite, sempre buscando inverter a regularidade, visando ir além das regras e

⁷ A origem da expressão “quarta parede”, apesar de incerta, pode ser vinculada à tradição do teatro Saltimbanco, no qual a apresentação era feita em uma carroça, em uma espécie de teatro ambulante, com apenas uma das laterais do transporte revelada ao público. Sendo assim, a peça se desenvolvia como em uma espécie de aquário, cujo qual os espectadores viam através de uma única parede.

O termo ficou mais conhecido por conta do “ato de derrubar a quarta parede”, lançado na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, que pode ser repostado em outros suportes narrativos, como no cinema, na televisão e na literatura. Tal ato refere-se à ação de um personagem de dirigir-se diretamente à plateia ou tomar consciência de que está em uma ficção.

convenções estabelecidas. Por essa razão também é que ele se coloca como um nome relevante dentro do contexto da literatura contemporânea brasileira.

2 A fratura do real

2.1 Quem disse que não é ficção?

Tendo em vista a seguinte passagem de *Divórcio* (já mencionada):

[...] na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos. Com certeza eu assinaria essa história [...]. Será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo? [...] Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora fiquei louco e estou vivendo minhas personagens. (LÍSIAS, 2013, p.15).

Cabe ainda uma reflexão sobre a ficção. Durante o processo de indagação se o narrador-autor está vivendo um conto como um de seus personagens, a voz narrativa afirma: “Acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi naquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro de minha avó, escrevi várias vezes com caneta vermelha: ACONTECEU NÃO É FICÇÃO” (LÍSIAS, 2013, p.16). Com isso, inicia-se a observação de um dos pontos que parece mais mobilizar a literatura de Lísias, pelo menos, entre 2012 até 2016, com a publicação de *Inquérito policial família Tobias: a relação complexa entre a interação do conteúdo ficcional com a realidade*. Esse é um tema especialmente centralizado na série *Delegado Tobias*.

Em dado momento do ensaio “Ficção”, de Catherine Gallagher (2009), a autora esclarece que a ficção deixa de ser uma subespécie da dissimulação tornando-se um fenômeno literário, a partir do momento em que “os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como sobretudo – da mentira” (GALLAGHER, 2009, p.631). Isto é, para a autora, antes as obras de fantasia só podiam ser diferenciadas da mentira quando eram explicitamente inverossímeis, explicitamente não críveis, por exemplo nas fábulas, com animais falantes. No entanto, a ficção se tornou mais sofisticada, segundo a autora, quando houve uma suspensão de veracidade em relação ao mundo de experiência ordinária, mas foi verdadeiramente com a novela, gênero que uniu a verossimilhança à não intenção de ser crível, que a diferença entre ficção e não ficção se tornou menos óbvia.

Delegado Tobias e *Inquérito policial família Tobias*, em vários momentos, deixam claro que são criações fictícias de autoria de Ricardo Lísias, no entanto, certamente complicam muito as fronteiras da verossimilhança e do não crível. Os textos se apresentam em formatos inusitados se relacionando com gêneros e objetos

alheios à literatura. Há, portanto, uma clara tensão entre a expectativa de um sentido interpretativo que o autor projeta no leitor, por meio do texto, simultaneamente a uma radicalização dos sentidos do termo ficcional.

As cinco publicações de *Delegado Tobias* foram feitas em *e-books*, algo que foi chamado de “folhetim virtual”, lançadas pela e-galáxia, em 2014. A série se organiza de modo fragmentado, com recortes de manchetes, prints de *e-mails*, documentos aparentemente oficiais, comentários no Facebook, entre outros, em uma linguagem próxima a um boletim de notícias televisivo: “Enquanto gravava uma matéria sobre a morte do escritor Ricardo Lísias, uma equipe da Rádio CBN testemunhou a polícia invadindo o apart-hotel onde foi encontrado o corpo do escritor” (LÍSIAS, 2014a, Kindle, posição 19).

A voz narrativa dessa série merece especial destaque, pois parece ausente, já que o desenrolar dos acontecimentos se dá quase como um compilado de notícias, conversas e recortes, o que aparenta emular um arquivo de investigação, em um procedimento que poderia ser descrito como modo dramático⁸, a partir de Norman Friedman, uma vez que

As informações disponíveis ao leitor no Modo Dramático limitam-se ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: nunca há, entretanto, nenhuma indicação direta sobre o que eles percebem [...], o que pensam ou sentem. Isso não significa dizer, claro, que os estados mentais não possam ser inferidos a partir da ação e do diálogo. (FRIEDMAN, 2002, p.177).

Há de se mencionar ainda que dentro desses recortes existem interrupções: “Por enquanto, o delegado Tobias não quis falar se já tem algum suspeito, mas declarou que foi em-” (LÍSIAS, 2014a, Kindle, posição 5), mas, nessa publicação, parecem reforçar o efeito de um material recortado ou vídeo pausado, televisão desligada. Bem como algo característico particularmente desse texto, o início abrupto de um fragmento que parecia já estar em andamento, pois começa com letra minúscula sem o sujeito da ação verbal: “encontrou uma troca de emails bastante confusa, segundo o delegado Paulo Tobias, que está à frente do caso” (LÍSIAS, 2014a, Kindle, posição 41).

⁸ É importante dizer que o modo dramático não é uma peça dramática, já que é uma obra que deve ser lida, enquanto uma peça é pensada para ser vista e ouvida.

Na série, também são referenciadas pessoas civis, no entanto, agora elas ganham força de ação na história, o que significa dizer que são personagens. São, nesse caso, críticos literários: João Cesar de Castro e Rocha, Julián Fuks, Leyla Perrone-Moisés, Fábio de Sousa Andrade, Victor da Rosa, Pedro Meira Monteiro; editores: Marcelo Ferroni, Tiago Ferro, Fernando Barros e Silva; escritores: Lourenço Mutarelli e Ronald Polito; enxadrista: Mauro Souza. E, inclusive, alguns chegam a ser chamados para defender a obra de Lísias da possibilidade de um duplo, para tal alegam: “Lísias está sempre escrevendo o mesmo texto”; “a obra de Lísias é de grande unidade” (LÍSIAS, 2014a, Kindle, posição 41), o que, haja vista as observações sobre as publicações anteriores, parece ter alguma confirmação.

Há também excertos metalinguísticos: “— Só a ideia de que Ricardo Lísias pudesse escrever um texto policial já mostra como vocês são despreparados” (Depoimento de” (LÍSIAS, 2014a, Kindle, posição 73). Ou como em: “Ele veio aqui à delegacia explicar que o conflito é desnecessário, pois tudo não passa de autoficção” (LÍSIAS, 2014a, Kindle, posição 75). E ainda: “Alega-se que a prisão faz parte de um contexto de autoficção e portanto não pode existir senão no interior do ebook ‘Delegado Tobias’ do autor Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2014a, Kindle, posição 12). E, ao fim de cada *e-book*, nota-se sempre uma chamada:

Segunda parte do folhetim online ‘Delegado Tobias’. O mistério sobre a morte do autor Ricardo Lísias continua. O chamado ‘Caso Lísias’ vai parar nas redes sociais e a privacidade das personagens é invadida. A Justiça é acionada e a trama vai se tornando mais densa. Entra em cena o pragmático Delegado Jeremias. No centro do mistério permanece a polêmica sobre autoficção. Escritores, críticos literários e jornalistas aparecem como personagens nessa narrativa cheia de humor e mistério, que coloca em questão o entendimento da criação literária neste início de século XXI. (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 103).

Que, além de ser um fragmento metalinguístico, funciona como chamada para o próximo folhetim investigativo, instigando o público para o que acontecerá nos próximos capítulos e aproximando o texto das novelas policiais.

O enredo da série de *e-books* começa com o assassinato de Ricardo Lísias pelo Ricardo Lísias, ou seja, há dois personagens com o mesmo nome de quem assina a obra e um mata o outro⁹. O Delegado Paulo Tobias fica responsável por

⁹ O fim do romance não é conclusivo se havia de fato dois Ricardos e, caso houvesse, quem matou qual.

investigar o caso e, em certa altura, tem problemas para provar que existe, o que se complica ainda mais com a aparição de um Ricardo Lísias autor:

Nos últimos dias, Tobias teria dito a amigos que já não suportava o caso, inclusive por ter aparecido um terceiro Ricardo Lísias, autor de um conto em que justamente se provaria que o próprio Delegado Tobias é apenas uma personagem literária e que portanto não poderia estar investigando de verdade a morte do primeiro cometida pelo segundo, ela mesmo fictícia, bem como todos eles. (LÍSIAS, 2014b, Kindle, posição 24).

Em certo momento, depois de afastado do caso, o personagem entra para o campo da literatura e é chamado para ministrar uma conferência em Princeton; por conta disso, inicia-se uma acalorada discussão entre Lísias e Tobias via *e-mail*, que termina com a voz de prisão de Lísias (autor):

Segundo o delegado Jeremias, que substituiu Paulo Tobias no caso, Lísias teria ameaçado Tobias de morte, o que encerraria imediatamente o ebook e então as investigações. “Se o ebook for encerrado agora”, Jeremias afirmou, “estará configurado um caso de obstrução do trabalho da polícia e da justiça”. (LÍSIAS, 2014c, Kindle, posição 29).

E com tal acontecimento, as ações de Delegado Tobias param, já que, enquanto personagem de Lísias, não pode fazer nada sem a escrita do autor, que, por sua vez, não pode escrever sem sua liberdade ou em fuga.

Com todas essas tensões sobre a ação do escritor sobre a realidade do caso, o próprio texto questiona: “Falso, fictício ou verdadeiro? Afinal, o chamado ‘caso Lísias’ é ou não é ficção?” (Lísias, 2014b, Kindle 62). E, ao fim da terceira publicação, é deixada a nota de chamada: “Quarta parte do folhetim online ‘Delegado Tobias’. Justiça coloca um ponto final no mistério e decide: ‘Caso Lísias é realidade’. Delegado Tobias comemora: ‘autoficção!’. Ricardo Lísias é considerado foragido” (LÍSIAS, 2014c, Kindle, posição 86). Com tal fuga, o quarto texto é preenchido por um longo espaço em branco, contando apenas com a chamada no final do livro:

Quinta e última parte do folhetim online Delegado Tobias reúne a maior parte do material que circulou no Facebook como forma de extensão da criação literária da trama. O fato de essa documentação se tornar um arquivo não quer dizer evidentemente que não possa, em outra hora, virar outra vez uma obra viva. (LÍSIAS, 2014d, Kindle, posição 31).

A última publicação, portanto, se coloca como um compilado em que “As manifestações externas aos e-books na verdade seriam incorporadas como se fossem, elas mesmas, personagens” (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 5). Dentre os arquivos compilados, existem manchetes como: “Autoficção uma ova: eu existo, diz

Delegado Tobias” (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 28); “Jornalista diz que Lísias está fazendo autoficção da autoficção” (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 25); “Lojas avisam: não há defeito no ebook ‘Delegado Tobias’ é aquilo lá mesmo” (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 25); “Cliente compra *e-book Delegado Tobias* e reclama de texto incompreensível” (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 29).

Ademais, entre essas manifestações, surgiu a divulgação de uma decisão jurídica que teria proibido a continuação das publicações: “Alega Paulo Tobias que o público médio não tem condições de diferenciar ficção de realidade, o que estaria o prejudicando em sua vida profissional, já que, sendo delegado, ele teria acusado de assassinato um homem já morto” (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 34), o que pode ser entendido, morto enquanto autor. Além disso, há o questionamento do termo “público médio”: “Alega o Agravante que não faz sentido o uso da expressão público médio no que diz respeito à arte contemporânea, dado que será o público que fará sua interpretação da obra em tela, tantas interpretações existirão quantos forem os números de leitores” (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 34-35) – o que, mais uma vez, retorna à questão teórica de Barthes sobre a morte do autor. Ao que se condena a proibição da venda do livro, a devolução dos textos já vendidos e a proibição do termo autoficção, sob a justificativa:

Cumprido de início consignar que li o livro em questão, cujo exemplar instruí a petição inicial. De fato, o livro é confuso, de difícil compreensão e ainda faz crer que o autor conduziu seu trabalho como delegado de maneira pouco comum já que o réu aparece tanto como assassinado como o assassino, o que faz com que o leitor, sem dúvida, compreenda que o delegado poderia ter confundido um vivo com um morto.

Ademais, o público leitor médio, como tem-se declarado em decisões judiciais conexas, não tem o discernimento suficiente para discernir se está diante de uma obra de ficção ou de mero relato, o que sem dúvida trará incontornável prejuízo à imagem da personagem em tela. (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 36).

O apelo ao discernimento do leitor retorna em um trecho da obra seguinte *Inquérito Policial da Família Tobias* (2016): “QUE inquirido sobre essa história ser muito confusa, alegou que sim, mas não era preciso ter chegado a tanto, era só ler tudo com calma e um pouco de discernimento estético” (LÍSIAS, 2016, s/p).

O *Inquérito policial família Tobias*, de Ricardo Lísias, parece radicalizar ainda mais as formas e as definições da literatura, especialmente no que se refere à diferenciação entre realidade e ficção. A começar pelo formato do livro que, em sua materialidade física, simula minuciosamente um inquérito policial.

Já na capa, o texto destoa da convencionalidade editorial. Vem em formato de pasta de papel azul, presa por um grampo de trilho metálico, com o selo da República (alterado apenas no escrito das faixas):

Imagem 3 – Selo da República modificado para a obra *Inquérito policial família Tobias*



Fonte: LÍSIAS (2016)

Sobre o cabeçalho “Ministério da Justiça – Departamento de Polícia Federal”, com o título “Inquérito policial família Tobias”, que se seguem de uma etiqueta de papel colada sobre a pasta com as seguintes informações: “Superintendência Regional no Estado de São Paulo – Delegacia de repressão a crimes fazendários”; “IPL Nº0256/2016-1”; “Incidência penal: ARTIGO 339 DO CPB”; “Indiciados: Lote 42”; “Tombo2016”; “ISBN 978-85-66740-18-9”;

Aos 18 do mês de abril de 2016, eu, JOSÉ ADÉLCIO FONSECA E SOUZA LIMA, Delegado de Polícia Federal, solicito a instauração de Inquérito para investigar caso de denúncia falsa com o objetivo de instaurar investigação policial, sem descartar outros delitos que os citados possam ter cometido para tanto. Que todos os órgãos competentes sejam acionados. Subscrovo e dou fé. (LÍSIAS, 2016, capa).

– segue assinatura escrita à mão, com caneta esferográfica azul; por fim, fora da etiqueta de papel branco, destaca-se o nome que assina a obra: Ricardo Lísias.

Imagem 4 – Capa do livro *Inquérito policial família Tobias*



Fonte: LÍSIAS (2016)

Nesse sentido, o autor, de algum modo, desde os *e-books*, extrapola o próprio objeto livro em sua materialidade, ficcionalizando não apenas o real de seu nome, mas também a estrutura ficcional, o que parece refletir uma busca pela recodificação do sentido literário.

Observa-se que, já na capa, a ficção tem seu início. Ao leitor fica adiantada a questão, como em uma espécie reinventada de sinopse: trata-se de uma investigação para averiguar uma denúncia falsa, a qual se indicia a Editora Lote 42. Além disso, abre-se esteticamente um convite ao enunciador para adentrar nessa investigação, começando também o jogo entre leitor-texto e real-ficcional. Inclusive, àquele que a curiosidade instigar, já se deixa a possibilidade da procura pelo Artigo 339 do Código Penal Brasileiro, no qual encontra-se coerentemente a autuação do Delegado José Lima a seguinte enunciação:

Art. 339. Dar causa à instauração de inquérito policial, de procedimento investigatório criminal, de processo judicial, de processo administrativo disciplinar, de inquérito civil ou de ação de improbidade administrativa contra alguém, imputando-lhe crime, infração ético-disciplinar ou ato ímprobo de que o sabe inocente. (BRASIL, 2020).

Sendo assim, dentro do Código que está em vigor, o crime existe e é previsto pela lei. O que também antecipa outra questão da obra: as bordas entre ficção e realidade que são transpostas nesse projeto estético.

No entanto, o material não dispensa certos procedimentos cabíveis a uma publicação convencional, como o destaque do título, do nome do autor e da editora na capa, além do número ISBN e da catalogação na publicação. Ademais, em diversos momentos, designa para si o caráter ficcional.

As páginas iniciais da obra, em especial a enunciação do editor no termo de declaração, deixam claro o caráter ficcional do livro, justificando também a criação e o histórico que envolveu o desenvolvimento do texto, reafirmando, ainda, a autoria de Ricardo Lísias. Tais elementos escancaram a dualidade da assinatura deste autor na obra, já que, paradoxalmente, ela oferece e retira do leitor a estabilidade dos sentidos, por meio do cumprimento e da transgressão dos moldes comuns à *narrativa de invenção*. Dessa forma, *Inquérito policial família Tobias* se coloca como questão e Ricardo Lísias abre uma ferida na ilusão de autoria com a radicalidade dos limites estéticos, que, em última instância, o coloca à altura de qualquer personagem e devolve ao leitor toda a responsabilidade da experiência interpretativa do objeto ficcional.

É, no entanto, na parte do Termo de Declarações de João Cezar Varella, que o jogo narrativo começa a se intensificar, não somente pela descrição dos fatos, mas pelo reconhecimento do editor de ser um personagem e de sua fala ser ficcional. Fala essa direcionada ao delegado que não se reconhece como parte de uma ficção. Mais uma vez, o texto se estabelece seguindo com rigor a linguagem de um inquérito policial. Tais elementos podem ser notados nas seguintes passagens:

QUE inquerido se denunciou Ricardo Lísias à Justiça Federal, afirmou ter feito isso apenas como personagem do livro que o leitor tem em mãos e não como pessoa física e muito menos representante da editora supracitada; QUE inquerido sobre o que significa dizer que é personagem, alegou que tudo não passa de uma obra de ficção do próprio Ricardo Lísias e portanto não pode responder à pergunta; QUE inquerido sobre ser uma pessoa de carne e osso aqui na delegacia e não uma personagem, aqui na Delegacia,

alega que é a mesma confusão que sofreu Ricardo Lísias no inquérito que investigou o *e-book* Delegado Tobias¹⁰. (LÍSIAS, 2016, s/p).

QUE inquerido se teria trocado com seus sócios as mensagens que nas próximas linhas serão reveladas aos leitores como provas, alegou que as próprias mensagens são de autoria do mesmo Ricardo Lísias, bem como esse livro todo; QUE inquirido para esclarecer, respondeu que é algo de novo equivocado; QUE inquirido sobre o que seria equivocado, respondeu que é equivocado falar dessas mensagens agora; QUE inquerido por que acha equivocado, respondeu que é porque essas mensagens só vão aparecer depois no livro, então houve uma quebra de surpresa; QUE inquirido por que o autor estaria fazendo isso, respondeu que é o autor que está escrevendo e não João Cezar Varella; QUE inquirido se não deseja voltar ao dia a dia da polícia e parar com esses raciocínios circulares, respondeu que quem está fazendo raciocínios circulares é Ricardo Lísias, o único autor de tudo isso. (LÍSIAS, 2016, s/p).

QUE inquirido se o fato de ser personagem de um livro não o incomodava, alegou que no início não, mas agora sim pois está tendo problemas com a polícia; (LÍSIAS, 2016, s/p).

Por fim, chega-se à passagem com a necessidade de maior destaque:

QUE inquirido sobre essa história ser muito confusa, alegou que sim, mas não era preciso ter chegado a tanto, era só ler tudo com calma e um pouco de discernimento estético; QUE inquerido sobre o que estava tentando dizer, propôs um raciocínio lógico: Ricardo Lísias, em 2014, inventou a proibição do Delegado Tobias, e com isso acabou causando a confusão ora nomeada como 1 (qual seja: algumas pessoas acharam que a proibição era verdadeira) do que surgiu a confusão 2 (qual seja: um assessor de imprensa, alguns jornalistas e um advogado, um tanto precipitados, por assim dizer, fizeram uma denúncia de falsificação de documentos sem notar que se tratava de obra literária), o que acarretou a confusão 3 (qual seja: a abertura de um inquérito na Polícia Federal para investigar uma obra literária de Ricardo Lísias), o que por fim conduziu à confusão 4 (que é justamente a nova incompreensão de que a abertura do sigilo dos denunciantes é o ponto em que Ricardo Lísias decidiu continuar sua nova criação), chegando portanto a confusão 5, igual à 2: a falta de discernimento entre uma coisa e outra, quais coisas sejam: ficção e realidade e de novo intimação para oitava por causa de uma obra literária (esteja claro que a mesma que o leitor tem em mãos). (LÍSIAS, 2016, s/p).

Dessa forma, esse documento se encerra com: “QUE inquirido sobre como pretendia provar que agora se trata mesmo de um livro de ficção, mostrou em um impulso a ficha catalográfica:” (LÍSIAS, 2016, s/p). E, de fato, segue-se a ficha. Por fim, apresentam-se as assinaturas da Autoridade (Delegado), do Advogado, do Declarante e da Escrivã.

¹⁰ Há aqui um detalhe a ser destacado. Houve de fato uma acusação contra a pessoa civil de Ricardo Lísias por fraude de documentos que estavam associados à publicação da série de *e-books* *Delegado Tobias*. No entanto, a afirmação “mesma confusão que sofreu Ricardo Lísias no inquérito que investigou o *e-book* Delegado Tobias” abre precedente interpretativo para retomar o enredo da obra em questão, na qual o nome que assina é também dois personagens, assassino e assassinado. Portanto, também dentro da série de *e-books* mencionada, Ricardo Lísias sofre investigação e causa confusão entre ficção e realidade.

Imagem 7 – Fotografia da catalogação da obra *Inquérito policial família Tobias* seguida de assinaturas

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO	
Bibliotecária: Fernanda Pinheiro de S. Landin CRB-7: 6304	
L7691	Lísias, Ricardo, 1975-
	Inquérito Policial: Família Tobias/ Ricardo Lísias.
	- 1. ed. - São Paulo : Lote 42, 2016. 116 p. ; 30 cm.
	ISBN 978-85-66740-18-9
Ficção brasileira. I. Título.	
20.03.2016	CDD: 869.3

Nada mais foi dito nem lhe foi perguntado.

Autoridade Advogado
Declarante Escrivã

Fonte: LÍSIAS (2016)

No termo de declaração de João Varella, Ricardo Lísias usa do artifício da metalinguagem para revelar sua autoria e a ficcionalidade do texto, ao passo que também desenvolve uma cena entre o indiciado e o delegado, sendo que o próprio delegado, mesmo sendo personagem, não compreende sua natureza e, assim, faz a vez de um leitor confuso, fazendo perguntas que ajudam Varella a explicar as questões do texto, inclusive o propósito e o histórico da criação dele, o que, por sua vez, acaba cumprindo o papel de um prefácio, em uma publicação convencional. Algo particularmente notável, já que em nenhuma das obras anteriores de Lísias, com exceção de *Delegado Tobias 5*, houve sequer uma nota de abertura, quando muito, havia epígrafes e dedicatórias.

Nota-se que, bem como em *Delegado Tobias*, não há um narrador e um autor, em matéria narrativa, nos termos de Friedman, embora em conteúdo, Ricardo Lísias se reivindique como tal, pois os documentos simplesmente se apresentam, portanto, também pode-se entender esse modo como dramático.

O livro, de natureza fragmentária, parece ter pouca unidade entre as partes em que foi dividido. Até que o penúltimo parágrafo do texto, na página da “Denúncia”, é posto: “Faz-se jus a convocatória em caráter de urgência de especialista que possa diferenciar ficção de realidade e, em caráter urgentíssimo, de medida que faça com o que o citado Ricardo Lísias pare, *in limite*, com os expedientes descritos” (LÍSIAS, 2016, s/p). Com isso, fica claro que o eixo condutor de toda a construção do *Inquérito* é, na verdade, tensionar as fronteiras entre a narrativa do real e a narrativa ficcional.

Seja pela confusão que se dá por meio da autorreferência e constante interposição entre figuras ficcionais e figuras reais, seja pela forma como o livro se apresenta, performático, fragmentado, lacunar, o *Inquérito Policial da Família Tobias* pode ser lido pela chave de averiguação, investigação e interrogação sobre a própria realidade. Há aqui uma espécie de jogo que atrai o leitor para um enfrentamento, no qual há a suspensão das certezas sobre o registro da leitura, a partir da “estética da dúvida” (VIEIRA, 2017, 189). Dado isto, fica claro como o texto, sob várias medidas, é extremamente desafiador, no entanto, mantém algumas estruturas capazes de sustentar a leitura e cumprir o procedimento padrão de uma publicação editorial, como a ficha catalográfica, a página de expediente, o nome do autor, da obra e da editora na capa, além da explicitação do caráter ficcional do texto.

Em “O autor como máscara”, Hans Ulrich Gumbrecht (1998) faz um estudo que associa a criação da figura do autor com a invenção da imprensa. Antes disso, conforme sua pesquisa enuncia, a autoria era uma questão de inspiração divina, portanto, a intencionalidade do autor, a presença corporal de um nome que se responsabilizasse por uma unidade textual, não era necessária. No entanto, a partir da imprensa, a corporalidade da assinatura foi reivindicada.

Nesse sentido,

[...] A instância do autor funcionava como máscara que dissimula a instabilidade e a plurivocidade do sentido, instabilidade e plurivocidade, contudo inevitáveis [...]. Graças a essa máscara, em lugar da plurivocidade do sentido, cada texto pode ter pretensões mais ou menos nítidas e unívocas. (GUMBRECHT, 1998, p.100).

Como consequência, “[...] todo leitor/ espectador, confrontado com um autor, deverá, em vez de seguir seu ato como processo, pressupor a existência de um sentido predeterminado, idêntico a si mesmo, antes de toda a objetivação ou interpretação” (GUMBRECHT, 1998, p.100). Sendo assim, para Gumbrecht, a figura do autor é institucionalizada como forma de trazer uma presença e uma coesão humana ao texto literário sob a impressão de intencionalidade, dissimulando a instabilidade e a plurivocidade do sentido interpretativo. Para tanto, criou-se com tal intensidade uma ilusão de transparência sobre a intenção da criação do literário que, em dado momento, tornou-se comum prefácios que chegassem a justificar a obra em sua criação, ou melhor dizendo, na intencionalidade do autor.

Com o tempo, a dupla necessidade de articulação corporal e/ou textual que queria ser a expressão exata de uma intencionalidade e de uma interpretação capaz de retransformar essas articulações em figuras de sentidos nítidos,

conduziu a essa obsessão da transparência característica do século das Luzes. Não foi por acaso, portanto que o século XVIII elevou a fisiogonômica à categoria de uma “ciência” central e que seus autores, para justificar suas intenções, redigiram prefácios amiúde mais longos e mais complexos que os textos que introduziram. (GUMBRECHT, 1998, p.105).

Pesquisadores da teoria literária, tal qual Antoine Compagnon (2010), reconhecem que haja uma intenção criativa por trás de um projeto literário, conforme afirma:

A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção. (COMPAGNON, 2010, p.91).

No entanto, existem diversos fatores alheios ao autor que possibilitam o exercício interpretativo, como o contexto da recepção da obra, o tempo que circunscreve a leitura, se há um consenso em torno do nome do autor, ou até mesmo as propostas colocadas pelos leitores, de tal modo que:

O texto tem, então, um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes): ele tem uma significação original (ao relacionar seu sentido original com valores contemporâneos), mas, também significações ulteriores (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais). O sentido ulterior pode identificar-se com o sentido original, mas nada impede que dele se afaste, o que também ocorre com a significação ulterior e a significação original [...]. (COMPAGNON, 2010, p.86).

Nesse mesmo sentido, para Gérard Genette (2009),

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p.9).

Isto é, além da própria assinatura autoral, os textos que cercam o texto literário propriamente dito, de uma certa forma, conferem sentidos e interpretações a ele – uma certa estabilidade interpretativa –, antes mesmo do início da leitura, e a presença deles garantem a materialidade do livro como tal. Esses preâmbulos do texto literário são chamados por Genette de paratextos. “Assim, para nós o paratexto é aquilo por

meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p.9), é um:

[...] lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p.10).

Com isso, entende-se que existem certos procedimentos literários que garantem uma estabilidade de leitura e reconhecimento ficcional, ou até mesmo literário, de um texto. Esses elementos estão intimamente relacionados ao campo da autoria, que confere à criação uma estabilidade ilusória, mas muito presente no cotidiano da leitura.

Entende-se, portanto, que a dubiedade da autoria de Lísias, ao oferecer esse tipo de jogo em *Inquérito policial família Tobias*, garante ao leitor uma certa explicitação do sentido interpretativo do texto, no entanto, fica muito claro que, paradoxalmente, também retira quase todas as bases estruturais as quais o leitor de romances e novelas já estaria acostumado, elevando ao máximo a experiência de verossimilhança, de tal forma que a faz fundir realidade e ficção, desafiando o leitor em um jogo investigativo e interpretativo sobre o real e o ficcional. O que, simultaneamente, sabota a hierarquia sobre a construção de sentidos do texto. O valor interpretativo do leitor e a assinatura autoral, nesse sentido, passam a ter igual autoridade sobre a obra, tanto na organização dos fatos e interpretação dos acontecimentos, quanto na investigação do que seria ou não material ficcional.

Willian Vieira (2017), em “Pacto com o diabo”, nesse mesmo sentido, relembra que Gerard Genette (1991), em *Fiction et diction*, ao propor o esquema sobre pactos possíveis, afirma que, no caso da autoficção, caberia ao leitor a investigação das contradições para poder estabelecer seu estatuto (VIEIRA, 2017, p.186. apud GENETTE, 1991, p.88-89). Nesse caso, mesmo os paratextos servem de pista e provocação para tal postura investigativa. O que significa que a leitura se estabelece assim, a partir de uma interpretação potencialmente ambígua, que se desenvolve a partir de um “pacto paradoxal” que, em lugar de servir para ajudar o leitor a se localizar, o confunde deliberadamente. Sendo assim, o autor rompe o pacto de suspensão da realidade, joga a realidade do ficcional no jogo interpretativo, revela as estruturas estéticas e suas pretensões criativas, para dividir com o leitor a responsabilidade sobre o texto.

Isso remete, de certo modo, à observação levantada por Barthes, em “A morte do autor”, na qual o pesquisador pontua que o lugar em que a multiplicidade do texto se unifica não é pelo autor, mas sim pelo leitor, isto é, “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2004, p.64). Estabelece-se, portanto, uma atividade cooperativa entre essas duas figuras, que, para Umberto Eco (2011), em *Lector in fabula*:

leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica, e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para a qual acabará confluindo. Trata-se, pois, de movimentos cooperativos que, segundo mais tarde Barthes demonstrou, produzem o prazer e – em casos privilegiados – a fruição do texto. (ECO, 2011, p.IX).

Nessa perspectiva, o autor, então, no momento em que escreve o texto, projeta um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual, em que o leitor seja capaz de pensar e movimentar-se interpretativamente, tal qual o autor se movimentou gerativamente, sendo assim: “O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros – como, aliás, em qualquer estratégia” (ECO, 2011, p.39).

Nessa dinâmica cooperativa, é preciso pontuar que, “num texto costumeiro, o autor quer levar o leitor/adversário a vencer, ao invés de perder (como no xadrez)” (ECO, 2011, p.39). A obra de Lísias, embora estabeleça uma relação muitas vezes desestabilizadora com o leitor, também não parece querer derrotá-lo. Como dito, embora retire bases usuais de leitura, garante ao leitor elementos que o façam localizar no texto a natureza ficcional e as pistas investigativas. Embora Lísias, coincidentemente, reitere sua relação com o xadrez em diversos livros, aqui não assume o lugar de um enxadrista, ao menos não daquele que compete, talvez, apenas daquele que aprecia as jogadas e as testa repetidas vezes, com sutis mudanças.

Segundo Umberto Eco, “[...] prever o próprio-leitor modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a constituí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 2011, p.40). Com isso em vista, pode-se inferir que de alguma forma, o texto de Lísias retome um antigo desejo da literatura, o de proporcionar no leitor uma diferente visão sobre o mundo e a realidade. Isto nos leva a pergunta: que tipo de leitor queria Lísias formar com textos como os seus?

Pesquisadores como Antonio Candido, Leyla-Perrone Moisés e Flávio Carneiro, como mencionado no capítulo primeiro da presente dissertação, observaram que em dado momento do século XX, passou-se da concepção de que havia uma grande missão transformadora na literatura, engajada e autoanalítica, para uma literatura aos poucos desiludida de sua atitude missionária, de promessas utópicas e da função transformadora da estética. O que levou considerável parte da literatura contemporânea para um lugar que mantinha sua autoconsciência, mas de modo irônico e reconhecível nas dimensões do absurdo. Ora, a ironia, sobretudo a autoironia, e as dimensões do absurdo são evidentes nas composições de Lísius, contudo, ressurgem aqui algo que outrora parecia perdido, uma missão transformadora. Talvez a intenção não seja grandiosa, como nos outros tempos, mas ela se relaciona com a formação de um público leitor e talvez de indivíduos de uma sociedade que mantenham uma postura questionadora sobre o senso de realidade.

Contando com um tempo em que a Literatura é posta em risco a todo momento, não só pelos prenúncios de seu fim e de suas crises, mas também pelo contínuo questionamento de sua relevância e de sua permanência ou não no currículo escolar básico, algo detalhadamente discorrido por Leyla Perrone-Moisés (2016), em “O ensino da literatura”, a formação do público leitor de literatura passa por sérios problemas. Embora nunca tenha sido tão fácil comprar um livro, nem que tenham tantos alfabetizados, na história do Brasil, a literatura não conta com um público leitor extenso e, mais do que isso, que seja observador e crítico, não só à literatura, mas ao mundo e à vida ao redor.

Lísius, declaradamente, mantém uma postura ativa e crítica politicamente, em *Fisiologia da idade* (2015) ele chega a declarar: “Procuro assumidamente o conflito e nunca negligenciei o aspecto político de qualquer uma das linhas que escrevi” (LÍSIAS, 2015, Kindle, posição 61). Não à toa, em sua primeira (e uma das raras) epígrafe, em *Cobertor de estrelas*, o autor alude Victor Hugo:

Enquanto existir, por efeito das leis e dos costumes, uma condenação social, que produza infernos artificiais no seio da civilização, e desvirtue com uma fatalidade humana o destino, que é inteiramente divinal; enquanto os três problemas do século – a degradação do homem pelo proletariado – a perdição da mulher pela fome – a atrofia da criança pelas trevas – não forem resolvidos; enquanto, em certas regiões for coisa possível a asfixia social; ou, noutros termos, e sob aspecto mais amplo – enquanto houver na terra ignorância e miséria, não serão livros como este, decerto, inúteis. (HUGO, 1862).

Isto nos leva a refletir sobre o tipo de leitor-modelo que Lísias projeta e forma em textos como *Inquérito policial família Tobias* e *Delegado Tobias*, nos quais há tantos procedimentos inusuais e desafiadores. Considerando, enfim, tanto o cenário e a formação literária brasileira atual, quanto a postura política de Lísias e seus procedimentos estéticos, o texto – que a todo tempo induz o leitor a um jogo investigativo, de desconfiança e de instabilidade dos preceitos literários, fraturando as noções que diferenciam a realidade da ficção – de Ricardo Lísias parece pretender um leitor-modelo que mantenha a mesma postura com a sua percepção da realidade e com as narrativas sobre ela.

Em *O espectador emancipado*, Jacques Rancière (2012), refletindo justamente sobre o lugar do espectador na experiência estética, sobretudo a teatral, pontua: “não há teatro sem espectador”, contudo,

Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e poder agir. (RANCIÈRE, 2012, p.8).

Sendo assim, embora houvesse quem anunciasse a necessidade do fim do teatro por essas razões, prevaleceu entre os críticos teatrais a ideia de que “precisamos de outro teatro, um sem espectadores”:

[...] não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o *drama*. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar. (RANCIÈRE, 2012, p.9).

E, portanto,

É sobre esse poder ativo que cabe construir um teatro novo, ou melhor, um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua essência verdadeira, de que os espetáculos assim denominados oferecem apenas numa versão degenerada. É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos. (RANCIÈRE, 2012, p.9).

Rancière coloca, dessa maneira, que é preciso arrancar o espectador de um estado de fascínio pela aparência e de empatia com os personagens e colocá-lo diante do estranho, do inabitual, de um enigma cujo sentido ele precisa buscar. Assim passará

de um espectador passivo para um inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas. Ou, em alternativa, é preciso propor um dilema exemplar, de modo que ele precisará aguçar o senso de avaliação das razões, da discussão e da escolha decisiva.

Em *Lísias*, acompanhamos um processo semelhante ao proposto por Rancière. O estranhamento e o inabitual partem sobretudo dos procedimentos narrativos, dos personagens em um estado de crise psicótica (incorporadas nos componentes formais), bem como o enigma se dá a partir da duplicidade dos nomes (autor e narrador, pessoas ficcionais e pessoas civis), pela confusão nos procedimentos ficcionais e pela integração entre dados biográficos e romance ficcional. Além disso, em um romance como *Divórcio*, põe-se o leitor sob um dilema, ao qual Willian Vieira descreve com muita precisão:

Vejo essa relação entre autor-narrador-protagonista e leitor como um jogo entre o narcisista engajado na aventura de estabelecer os limites possíveis da literatura que brota de si e o *voyeur* que assiste à tentativa de tatear as fronteiras do aceitável sem envolver-se eticamente com ela, ainda que participando ativamente da empreitada – é ele quem concretiza a potência em ato. Entre ambos, surge um pacto mefistofélico, pelo qual seguir na obra é aceitar a indefinição estatutária e a consequente elasticidade ética contidas nessa invasão de limites narrativos calcados no real e singular, no existente verídico e único, na vida real ficcionalizada como possibilidade estética. (VIEIRA, 2017, p.200).

Ou seja, o leitor é colocado em um impasse ético simplesmente por realizar o ato de leitura, se colocando na posição de cúmplice dos excessos expositivos do narrador – se é verdade que o texto se concretiza na realização da leitura (momento que, por meio do texto, une autor, no gesto gerativo, e leitor, no gesto interpretativo); se é igualmente verdade que o narrador ultrapassa limites toleráveis na narrativa de *Divórcio*, o leitor, ao identificar a questão e continuar a leitura, se torna um cúmplice, pois, é apenas com a sua presença que a transgressão ocorre. Sendo assim, só é errado se alguém ler, mas se alguém ler, essa pessoa também é responsável pelo que leu, logo, é tão culpada quanto o narrador.

É sob esse viés que Rancière propõe um espectador que deve ser retirado de seu tranquilo lugar de observador para ser “despossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio do observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (RANCIÈRE, 2012, p.10). Isso só é possível porque o teatro se apresenta como experiência comunitária, que exige a presença em um tempo e espaço, bem como o

texto como ato performático exige locutor e interlocutor, se opondo, portanto, à distância da representação. Além disso, porque se propõe a ensinar aos seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores para tornarem-se agentes de uma prática coletiva.

Com isso, a emancipação intelectual relacionada à experiência estética é a mesma relacionada à relação pedagógica: “o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante” (RANCIÈRE, 2012, p.13). Sendo que o mestre “não é apenas aquele que tem o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como torná-lo objeto do saber, o momento de fazê-lo e que protocolo seguir para isso” (RANCIÈRE, 2012, p.13). Rancière afirma ainda:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17).

Com isso em vista, entende-se, portanto, que os procedimentos estéticos aplicados em livros como *Divórcio*, *Céu dos suicidas*, *Inquérito policial família Tobias*, *Delegado Tobias* e até mesmo *Fisiologia da idade* e a série de *Fisiologias*, promovem uma experiência de emancipação estética no leitor/ espectador, ao passo que expõe as estruturas do texto (inclusive a exposição), evidencia a natureza ficcional e os dilemas éticos da autoria, bem como desestabiliza a leitura convencional, colocando o leitor em posição de agir sobre o texto, significá-lo e realizá-lo em sua leitura. Dessa forma, com uma postura política, engajada e preocupada com as questões sociais, Lísias parece buscar, por meio de sua literatura, a emancipação estética e intelectual de seu público leitor por meio de suas provocações e transgressões literárias.

É sob esse aspecto que se pode retomar a discussão do que pode ou não o público médio em *Delegado Tobias*:

Ademais, o público leitor médio, como tem-se declarado em decisões judiciais conexas, não tem o discernimento suficiente para discernir se está diante de uma obra de ficção ou de mero relato, o que sem dúvida trará incontornável

prejuízo à imagem da personagem em tela. (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 36).

Em que se acusa o público de não ser capaz de discernir realidade de ficção, ao que Lísias (personagem acusado) responde:

Alega o Agravante que não faz sentido o uso da expressão público médio no que diz respeito à arte contemporânea, dado que será o público que fará sua interpretação da obra em tela, tantas interpretações existirão quantos forem os números de leitores. (LÍSIAS, 2014e, Kindle, posição 34-35).

É, portanto, o leitor que, ao ler, realizará sua interpretação. Essa interpretação é tão parte do texto, tão válida, quanto o próprio projeto gerativo do autor. Ambos se colocam em jogo na ação discursiva, nesse processo de tensão e cumplicidade. E é nessa relação que a ruptura com o estatuto ficcional retira do leitor a cômoda postura contemplativa e inclusive o coloca diante da fragilidade da nossa relação com o real.

2.2 Quem disse que não é real?

Diante das provocações que Lísias instaura sobre a ficção, coloca-se também a questão: como, então, lidar com o real na ficção? Como diferenciar a ficção da realidade? A ficção é diferente do real?

Em “O retorno do real”, Hal Foster (2017) apresenta uma releitura da obra de Andy Warhol propondo uma nova perspectiva que parte da ordem do trauma e não do simulacro ou da representação, como era visto até então. Neste processo, Foster acaba por propor conceitos que nos são interessantes, a começar pela definição do próprio trauma que se estabelece como desencontro com o real. Como a experiência de leitura de obras como *Inquérito policial família Tobias* e *Delegado Tobias* mostra, não é exatamente uma experiência prazerosa quando alguém desestabiliza sua percepção sobre a realidade – ou sobre o ficcional. Segundo Hal Foster, baseado em preceitos lacanianos, o trauma é justamente essa experiência de intangibilidade sobre o real. A isto, pode-se complementar com a passagem de Badiou, no livro *Em busca do real perdido* (2017), que considera o real como impositivo e dominador, por isso, impregna a nossa experiência com a realidade, tornando-nos incapazes de captar o real a partir de nossas percepções: “E no final das contas, é isso que a função da angústia na psicanálise revela, já que o real se mostra aí como aquilo que, para o sujeito, é sem medida” (BADIOU, 2017, p.14).

Com isto, Foster propõe uma reflexão sobre o processo mimético afirmando que o real não pode ser representado. Para tal, o autor retoma a anedota contada por

Lacan em seu seminário, a competição entre Zeuxis e Parrhasius, na qual Zeuxis pinta uvas de forma que são capazes de confundir os pássaros e Parrhasius pinta uma cortina capaz de iludir Zeuxis, que pede para ver o que há por trás da cortina. Foster ressalta dois olhares em relação a esta representação: o animal ludibriado com relação à superfície e o humano enganado pelo desejo de saber o que se encontra por trás da pintura. Com isto, o autor conclui que:

[...] uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse possível, não responderia à questão sobre o real, que sempre permanece atrás e além, para nos ludibriar. Isso ocorre porque o real não pode ser representado; de fato ele é definido como tal, como o negativo do simbólico, um desencontro, uma perda do objeto (a pequena parte do sujeito perdido para o sujeito o objeto). (FOSTER, 2005, p.171).

Dessa forma, Foster nos força a reflexão sobre a representação da realidade, que Alain Badiou nos ajuda a repensar ao colocar também em seu trabalho o real como algo inalcançável, já que a natureza do real é o “golpe teatral”, em que a face da realidade se apresenta por meio de máscaras, em uma espécie de dialética entre o semblante (máscara) e o real (rosto), em uma relação de fratura.

O real para Badiou, na teatralização, aparece como violência extraordinária em seu próprio semblante, já que ele se dá como frustração da representação: “E isso equivaleria a afirmar que não existe nem acesso intuitivo direto ao real nem acesso conceitual direto ao real, mas que há sempre essa necessidade indireta de que seja na ruína de um semblante que o real se manifeste” (BADIOU, 2017, p.22). Sendo assim,

o real seria sempre algo que a gente desmascara, algo cuja a gente arranca[...]. E assim que chegamos à conclusão um tanto singular de que, em definitivo, todo e qualquer acesso ao real[...] sempre se dá quando uma máscara é arrancada, ato que, entretanto, se institui ativamente a distinção entre o real e o semblante, deve assumir também que existe um real semblante, que há um real da máscara. (BADIOU, 2017, p.23).

Ou seja, o real, além de ser o cair da máscara, é também a máscara e, dessa maneira, o fazer artístico em uma representação da realidade ou em busca da realidade, tanto para Lacan, quanto para Foster e Badiou, só é possível quando a representação se rasura, se esburaca ou joga o espectador para fora dela, pois o real não é passível de representação, mas, por outro lado, na medida em que se revela pela fratura entre rosto e máscara, agredindo nossa percepção, se arruína. É o que faz o escândalo ou a repetição. Por isso, “A imagem deve sua potência real ao fato de ser extraída de um

mundo que não está na imagem, mas que constrói sua força” (BADIOU, 2017, p.31). Algo que Foster interpreta como o *punctum*, de Barthes, ou o *touché*, de Lacan:

O real, diz Lacan usando um trocadilho, é *troumatic*, e notei que para mim a gota no *Ambulance Disaster* é um buraco (*trou*) [...]. Através desses buracos ou pops, temos a impressão de tocar o real, que a repetição da imagem ao mesmo tempo afasta e aproxima de nós. (FOSTER, 2005, p.168).

Com isto, é possível entender que o fazer literário, ou artístico de uma forma mais geral, não capta o real por meio da representação. O real não é nem ao menos o que está fora da representação e, se está, nossa percepção não é capaz de percebê-lo. Portanto, um realismo traumático se propõe não a uma representação da realidade, nem de um referente (já que também não podemos nos segurar na realidade dessa referência), nem como simulacro (de um referente desprendido, já que ele também se faz como real, à medida que pode ser visto como máscara), pois “enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido” (FOSTER, 2005, p.168).

E é nesses termos que Foster afirma que:

É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime. [...] com esse objetivo, ela não somente se move para atacar a imagem, mas para romper o anteparo, ou sugere que este já se encontra roto. (FOSTER, 2005, p.171).

Descrição essa que abre diálogo com a de Giorgio Agamben (2009), sobre o intuito da arte contemporânea, intempestiva e anacrônica, sendo que, para ele, “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se, ao mesmo tempo, o sangue que deve saturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p.61). Além disso, tendo em vista a imagem da fratura, em Agamben, com o dorso quebrado é simplesmente impossível virar-se para trás e contemplar as próprias pegadas, portanto, é diante da condição de fraturado que o contemporâneo é forçado a olhar fixamente o próprio tempo sem que se desvie o olhar, o que pode significar que, apesar de existir uma grande consciência do *anterior*, a partir dessa fratura, ajusta-se o foco de observação no presente e em suas questões. Para mais, com a imagem da contusão, fica claro que o efeito do contemporâneo não é ameno e apassivador, já que se dá diante da anomalia, da ferida, do rompimento e do incômodo. Com isto, percebe-se que “[...] a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma

inadequação, uma estranheza histórica que faz perceber zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.10). O escritor contemporâneo lança mão de sua coragem para fitar a escuridão de seu tempo a partir de suas fraturas, no caso aqui observado, a fratura do próprio real perdido.

Foster, então, propõe uma nova leitura sobre o realismo, um super-realismo, que se empreende por três formas (no mínimo), que, embora se estabeleçam como diferentes tipos, aqui observaremos como possibilidades de leitura de uma mesma obra.

A primeira é representando a realidade aparente como um signo codificado mostrando o real absorvido pelo simbólico. Algo que podemos associar à forma como Lísias apresenta determinadas obras, o próprio *Inquérito policial família Tobias*, por exemplo, que não somente em seu formato externo, mas dentro dele também simula cartas, e-mails, reportagens, projetos, cadernos, documentos, notícias.

A segunda é representando a realidade aparente como uma superfície fluida, mais próxima à ideia de simulacro que desliza sobre o real, o que, por sua vez, pode-se aproximar de como Lísias cruza realidades possíveis (enquanto lógicas) com realidades impossíveis (ilógicas), como em *Divórcio*, de Ricardo Lísias, romance cujo protagonista é Ricardo Lísias, que se sente um dos seus personagens enquanto escreve um livro em que é personagem.

A terceira é representando a realidade aparente como um enigma, com reflexos e refrações de todos os tipos, demonstrando uma estrutura do real que é forçada para o ponto de implosão, de colapso sobre o observador, o que, por sua vez, podemos usar como forma de ponto central na obra de Lísias. Já que a metalinguagem, a repetição de temas em diferentes publicações, as diversas formas de um mesmo eu – ao mesmo tempo personagem, narrador, autor, com rasuras entre bibliografia e ficção – ou de um outro, cuja figura se configura como “real” fora da obra, podem ser entendidas justamente como reflexos e refrações, o que cria desafios, rasuras e escancara a fratura do real.

Essas três formas também podem ser exemplificadas com a participação de Fernando Tobias no podcast *Intempestivos*¹¹, no episódio “Ricardo Lísias”, disponível no Spotify e demais plataformas de reprodução.

O grupo responsável pelo episódio entrevistou o autor e, ao fim, propôs uma entrevista com o Fernando Tobias, uma vez que naquele ano havia acontecido um certo alvoroço nas redes sociais envolvendo os dois.

Fernando Tobias criou um projeto artístico que previa algumas intervenções dentro de banheiros de estabelecimentos, como o MASP, e Ricardo Lísias assumiu a função de assessor de imprensa. Algo que foi discutido por Lísias no minuto 00:16:53 do episódio. O problema foi que as pessoas não acreditavam que as instalações nos banheiros, divulgados nas redes sociais do escritor, existiam. Acharam que a obra se dava apenas pela divulgação e não na realidade da exposição. Esse conflito gerou a demissão de Lísias do projeto.

Quanto ao convite para participar do programa, Fernando respondeu (segue transcrição de áudio):

Olha, Lísias, fica difícil pra mim responder assim a essas perguntas depois de tudo que aconteceu. Sei que cê é um pesquisador sério, alguém que procurou entender muito bem a minha família, que procurou, inclusive, criá-la com honestidade e respeito. Cê me inventou com dignidade, essa é minha opinião, só que aí, por outro lado, cê precisa entender que eu também tenho outros compromissos. A partir do momento em que você, Lísias, fica fazendo isso daí de misturar realidade com a obra, pode acontecer tanta coisa... Por exemplo, a sua demissão. Então, agora, eu não sei mesmo como é que eu poderia responder a tudo isso, caso você não se inclinasse a retornar o trabalho, mas você foi misturar ficção com realidade e aí a realidade te demitiu e foi parar na ficção. Só que eu, segundo você, ainda estava na realidade. Então não me parece adequado agora, você não me parece adequado agora pra responder essas perguntas. Mas, por sua vez, essa também não é a minha área, né? Tão, um abraço, Lísias!

Diante da negativa, os alunos perguntaram ao Lísias, como mediador do contato, se ao menos seria possível incluir a resposta no programa e se isso não poderia gerar mais conflitos entre os dois. Ao que Fernando respondeu, com um tom de voz aparentemente embriagada (segue transcrição de áudio):

Olha... Olha, Lísias, primeiro, cê sabe que eu não vou te processar coisa nenhuma. Pode usar o que cê quiser. Já encheu o saco, Lísias! Cê me inventou, c-cê inventou esse trabalho aí que cê coloca meu nome. Inventou

¹¹O podcast *Intempestivos*, que foi realizado como trabalho final da eletiva “Tópicos de crítica e interpretação literária”, do curso de Letras, da Universidade Federal de Ouro Preto, realizado no segundo semestre de 2019, se propõe a discutir literatura contemporânea brasileira a partir das leituras críticas e literárias propostas ao longo do semestre. Cada episódio se dedicou a um autor lido na disciplina e foi realizado por diferentes grupos de alunos do curso.

minha família, cê inventou tudo! E jogou a gente no meio dessa merda toda, aí depois cê não consegue aguentar a realidade, pô. Agora aguenta, amigão. Aguenta! Cê sabe bem que eu não vou te processar, porque EU SÓ EXISTO NA SUA CABEÇA MANÍACA! Agora cê acha que a brincadeira pode continuar, continua! Mas deixa seus personagens em paz! Deixa seus personagens em paz. Me deixa em paz, Lísias! Deixa minha família em paz! Oh... E dorme bem aí. Dorme bem.

Esse acontecimento literário nos coloca diante de um grande desafio interpretativo, primeiro porque transborda as páginas do *Inquérito policial família Tobias*, não só em mídias escritas, como as redes sociais, mas em uma mídia sonora, na qual ouvimos a voz do personagem literário, não em uma adaptação dramática do texto, mas em uma interação direta com o autor, via áudio no aplicativo WhatsApp. O que, por si só, já confunde as bordas entre o que é matéria ficcional e o que é matéria de realidade. Nesse sentido, a partir dos termos de Foster, a realidade aparente é representada aqui como um signo codificado, mostrando o real absorvido pelo simbólico, uma vez que usa do *podcast*, esfera associada ao espaço do real, para absorver o ficcional.

Em segunda instância, também se observa uma autoconsciência do personagem de ser uma criação literária, como fica claro na passagem: “Sei que cê é um pesquisador sério, alguém que procurou entender muito bem a minha família, que procurou, inclusive, criá-la com honestidade e respeito. Cê me inventou com dignidade, essa é minha opinião [...]”. No entanto, ele se nega a atender o pedido do autor de participar da entrevista, “cê precisa entender que eu também tenho outros compromissos”, compromissos esses que iriam além do controle do criador. Ou seja, o personagem aqui impõe a sua autonomia de existência em relação ao autor – o que, por sua vez, romperia um paradigma da criação literária. Ainda que essa autonomia seja restrita à realidade ficcional, já que o personagem não pode agir fora do universo do autor, “Cê sabe bem que eu não vou te processar, porque EU SÓ EXISTO NA SUA CABEÇA MANÍACA!”. Instala-se então o paradoxo: Fernando Tobias é personagem de Ricardo Lísias; mas Fernando existe e age independente da vontade de Lísias; contudo, Fernando só existe na mente de Ricardo Lísias, enquanto criação literária. O que, por sua vez, seria uma forma de representar a realidade aparente como uma superfície fluida, mais próxima à ideia de simulacro que desliza sobre o real, nos termos do super-realismo.

Por fim, há, mais uma vez, a explicitação das estruturas criativas de Lísias. A fala de Fernando Tobias não só reconhece Lísias como autor, como também

menciona diretamente os jogos que o escritor propõe entre realidade e ficção: “A partir do momento em que você, Lísias, fica fazendo isso daí de misturar realidade com a obra, pode acontecer tanta coisa... [...] mas você foi misturar ficção com realidade e aí a realidade te demitiu e foi parar na ficção”. O que assume, por fim, a função de representar a realidade aparente como um enigma, com reflexos e refrações de todos os tipos, demonstrando uma estrutura do real que é forçada para o ponto de implosão, de colapso sobre o observador. Isso leva o leitor a uma experiência fraturada da realidade, chocante e desestabilizadora.

Sob essa perspectiva, a obra de Lísias é capaz de lançar o leitor diante da perplexidade da consciência sobre o desencontro com o real (e por consequência, com o ficcional), ao propor uma vivência chocante e traumática (embora divertida) que joga o interlocutor para além da enunciação e, ao fazer isso, confronta suas ilusões sobre a percepção do real, o colocando em crise sobre a realidade. Nota-se que essa mesma experiência é capaz de desestabilizar os sentidos do ficcional, simultaneamente – pois, se o ficcional é definido como contrário do real, algo da ordem do imaginário, como podemos manter a premissa se percebemos que não podemos definir ou perceber o que é real? Como iremos dizer, então, que não é ficção? Ou que não é real o texto ficcional?

Essa, mais uma vez, parece ser uma proposta de emancipação do espectador, nos termos de Rancière, já que, de certa forma, coloca o leitor como sujeito de um movimento reflexivo e perceptivo, diante de uma questão filosófica e estética, tateando, a partir de sua própria experiência, a relação que tem com a realidade. Novamente, o texto parece se mobilizar não só em prol de um leitor-modelo já existente, mas para ensinar aos leitores empíricos o caminho para essa expectativa se cumprir. Nesse sentido, o leitor pode se tornar tão consciente da incapacidade de distinguir real de ficcional quanto o autor em seu processo gerativo, sendo assim, sobre a acusação de que o público médio não saberia distinguir o real do ficcional, responde-se: e quem sabe?

2.3 Os labirintos da memória traumática

O tempo é três coisas para a maioria das pessoas, mas para você, para nós, é apenas uma. Uma singularidade, um instante. Este instante. Como se tivesse no centro do relógio, no eixo sobre o qual giram os ponteiros. O tempo segue a sua volta, mas nunca segue você. Ele perdeu sua habilidade de afetar você [...]. A única coisa que

importa é este momento. Este momento 1 milhão de vezes (Jonathan Nolan – Memento)

Ao realismo performático proposto por Foster, Karl Erik Schollhammer (2012), em “Do efeito ao afeto: os caminhos para o realismo performático”, tem algo a contrapor.

Ao retomar o conceito de realismo traumático de Hal Foster, que seria capaz de, ao distanciar o espectador da realidade, gerar um efeito vicário do trauma, o pesquisador lança a crítica: “O problema dessa definição é dar continuidade, de modo privilegiado, a uma estética negativa do choque e da ruptura que resulta mais adequada às experiências estéticas extremas e transgressivas no abjeto, no informe e no grotesco” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.137). Para Schollhammer, o efeito *punctum* está mais associado a um “efeito do real” que se impõe com a eficiência afetiva de um índice dentro da imagem icônica ou da escrita simbólica, do que com o real lacaniano. Portanto, Schollhammer propõe o realismo indicial, dentro do que ele chamou realismo performático, sendo o índice, nessa circunstância, as marcas que apontam para fora do universo textual, para o contexto não linguístico no tempo e no espaço, para situações enunciativas que dão origem ao texto, permanecendo, assim, em uma espécie de limite da realidade não semiótica.

Sob essa perspectiva, o índice na obra de Lísias iria desde os relatos biográficos em primeira pessoa, a inclusão de nomes de pessoas civis, a inserção de fotos, rasuras de um processo de escrita, como lembretes de conferência ou notas de intencionalidade, até a reflexão ficcional sobre a criação literária, a interpelação do leitor pelo pronome de tratamento “você” e mesmo na transgressão das formas do livro. Pois esses elementos, dentro do texto, não servem a um intuito representativo, mas sim para promover um desequilíbrio entre a relação da ficção com o documento. São, nos termos de Schollhammer, índices reais que projetam a sua sombra sobre o texto e permitem a passagem do realismo descritivo para um realismo performativo, em que a escrita se pretende como um coágulo insolúvel de realidade dentro da representação simbólica.

Além disso, Karl Erik Schollhammer (2004) observa, em “Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas”, que

[...] sem confiar apenas no poder estético da provocação política, na denúncia da crítica e no choque pela exposição da realidade incômoda e censurada, os artistas no início do século novo se apropriam livremente das experiências da tradição modernista que agora, liberada do cânone da ruptura e da

inovação, se renovam pela construção de novos contextos de experiência estética. O artista vai para a rua, para a festa, para o carnaval, para as fábricas e para as instituições sociais e públicas no intuito não só de trazer sua arte para fora dos museus, mas também no reconhecimento de que esse cenário de intervenção seja aquilo que determina se sua obra pode ou não ser considerada como tal. (SCHOLLHAMMER, 2004, p.221).

Nesse sentido, Schollhammer nota que na contemporaneidade usufruímos de um novo processo estético que permanece conectado ao real e às preocupações sociais, mas que extrapolam a obrigatoriedade de uma postura de enfrentamento e choque, bem como também reinauguram perspectivas trazidas pela experiência com o modernismo, o que se reflete na reinvenção das formas, na tensão dos limites estéticos, mas agora de forma que não mais seja preciso estar sempre na lógica da transgressão, podendo experimentar novos efeitos. Sendo assim, o pesquisador propõe, para descrever o realismo contemporâneo, algo mais ligado aos sentidos gerados pela afetividade, o que ele chama de realismo performático. “Trata-se da vivência estética afetiva de um estado emocional, um impulso intelectual contemplativo e autônomo que não pode ser indicado conceitualmente e que envolve o sujeito de forma direta, apresentando-se como desafio sensível à ação existencial” (SCHOLLHAMMER, 2004, p.227).

Para tanto, ao passo que o realismo histórico nutria a utopia de uma transparência, de uma neutralidade, legibilidade e distanciamento, que pudessem retratar o mundo visível sem distorção, entre os contemporâneos, há uma aproximação com a afetividade oral e tátil da percepção sensível, descritas na poeticidade opaca das palavras. Observa-se, dessa forma, a perenidade do descrédito das ilusões representativas do realismo, no entanto, certos artistas e escritores, tal qual Ricardo Lísias,

entendem a própria obra como parte da realidade endereçada ou como instrumento real de intervenção, por exemplo, em experiências comunitárias, participativas e integradas que dissolvem as fronteiras rígidas entre concepção, produção, realização e recepção da obra e aproximam artistas, protagonistas e o público de maneira radical. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.135).

Para Schollhammer, essa atitude deriva de uma vontade de tornar-se real. No entanto,

[...] a noção de “realidade” na literatura define algo próprio ao conceito “literatura”, assim como foi concebido na modernidade, ou seja, na definição da literatura como diferente das outras produções textuais pela sua potência de intervenção na realidade que é recebida. A “literariedade” na sua origem foi exatamente percebida no poder poético de tornar algo fictício “real” para o

leitor, criar a ilusão de realidade, de maneira que visava transformar a compreensão e mundo do leitor e, eventualmente, auxiliar na escolha das opções mais adequadas de ação. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.135).

Sendo assim, de alguma forma, toda a literatura, a princípio, se pretende real. Mas, para Schollhammer, encontramos na prosa contemporânea efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária, sem preocupar-se com a experiência hermenêutica ou fenomenológica da realidade, sem, exclusivamente, se estabelecer a partir de uma comunicação racional, cujo agenciamento da expressão textual é afetivo. Por esse viés, Karl Erik Schollhammer propõe o realismo chamado performático, que conjuga as ambições de ser referencial, sem necessariamente ser representativo, e de ser, ao mesmo tempo, engajado, sem, no entanto, se inscrever a um programa crítico. Isso, por sua vez, separa o realismo contemporâneo, não só do realismo histórico, mas também do realismo dos anos 1930 e 1970. Para ele,

[...] a procura de um efeito estético com força ética de transformação de fato existe como a preocupação de colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista ou do realismo social de 1930 e da arte engajada da década de 1970, visa a realizar o aspecto performático e transformador da linguagem literária e da expressão artística. Uma outra perspectiva emerge hoje na literatura e em certas experiências artísticas, reivindicando a presença do real na obra, não apenas de maneira temática, mas, por exemplo, mediante a acentuação de suas qualidades materiais, afetivas, estético expressivas e dentro de um compromisso com a criatividade técnica e artística. (SCHOLLHAMMER, 2004, p.226).

Dessa forma, trata-se de um deslocamento em relação à tradição realista em que a vontade da literatura de procurar novas formas de experiência estética se une à preocupação do compromisso de testemunhar e denunciar aspectos inumanos da realidade.

Com isso, Schollhammer critica, mais uma vez, o que ele chama de "estética do efeito", proposta por Hal Foster, ligada às técnicas expositivas do grotesco e do choque. O desafio literário de hoje, segundo o pesquisador, gira em torno da estética do afeto, sendo o afeto o estímulo imaginativo que liga estética e ética. "Se o realismo histórico é um realismo representativo, que se vincula à mimesis, à criação da imagem verossímil, ao efeito chocante da sua ruptura, o realismo afetivo, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensuais de realidade" (SCHOLLHAMMER, 2004, p.226). Portanto, Schollhammer se contrapõe à proposta de Foster, já que, para ele, definir o real a partir de aspectos lacanianos, ou seja, na experiência impossível do trauma, é uma derrota da imaginação e das faculdades de entendimento. Schollhammer coloca

que a experiência estética como subjetividade afirmativa é criativa de subjetividades e intersubjetividades afetivas. Então,

Nossa sugestão seria que a emergência da ética no cerne da experiência estética representa hoje o único elemento transformador na literatura e na obra de arte capaz de criar novas relações intersubjetivas no contexto em que se dá como um puro evento, isto é, um puro acontecer, sem remeter a uma substância oculta em forma de valores morais metafísicos e sem se conter ao escopo restritivo de uma experiência existencial. (SCHOLLHAMMER, 2004, p.226).

Sendo assim, propõe-se novos formatos que colocam o leitor diante da narrativa da imagem do imediato, aproveitando a estética do texto modernista experimental para promover uma aproximação das questões humanas mais dramáticas das realidades descritas. O que, por sua vez, está associado à *agoridade* do presente, de Lyotard,

[...] em vez de se abrir como moderna promessa utópica de algo melhor no horizonte da História, se presentifica no instante da experiência afetiva como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e a sua realidade e, simultaneamente, ameaça de que nada vai acontecer. (SCHOLLHAMMER, 2004, p.227).

Dessa forma, haveria então a expressão do irrepresentável a partir de condições não linguísticas da apresentação, isto é, sem o sentido de um aqui e agora. Com isso, a experiência estética não se dá mais como uma promessa de felicidade futura, mas como chamada ao sensível. A arte, portanto, no realismo performático, teria o poder de recriar o mundo objetivo e a subjetividade em um processo dinâmico e contínuo de criação e experimentação.

Nesse viés, “Uma literatura comprometida com a realidade [...] não pode escrever a narrativa do ponto de vista do passado, da história morta e imutável” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.142). O romance comprometido corresponde ao relato de um narrador que conta por si a própria história, em sua experiência ainda incompleta. O romancista, nesses termos, coloca em questão a própria ignorância, as sombras da própria existência.

De maneira radical, o aspecto autobiográfico se introduz aqui como indexação da criação do relato; a história deve ser escrita em processo, aberta, passível a transformações desconhecidas e trazer para dentro da escrita sua própria concepção e criação, o que significa deixar o processo de descoberta presente no relato. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.142).

E, ainda, “[...] a estrutura narrativa é reflexo da impaciência daquele que não quer saber antes de começar a escrever, mas que pelo contrário quer aproveitar o fato de não ter ocorrido ainda para lançar a escritura” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.142), o que se adequa em muitos sentidos à obra de Ricardo Lísias, em que parece haver um processo de escrita simultâneo à vivência, especialmente em *Divórcio*, em que o narrador parece escrever o livro enquanto narra, ou em *Livros dos mandarins*, em que o narrador dá palpites sobre o futuro da narrativa e muitas vezes erra, ou, em todas as obras que não apresentam um desfecho para a história, como *Duas praças* e *Cobertor de estrelas*. Contudo, é especialmente na construção da memória dos personagens e dos narradores que o realismo performático tende a se concretizar na obra de Ricardo Lísias.

Em “Narrativas paranoicas e o mal-estar da interpretação”, de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2004), a pesquisadora observa que, a partir da virada do século, começou a acontecer uma certa proliferação de narrativas que privilegiam o mundo mental em detrimento da ação do personagem, algo que ela chamou de *desrealização*, isso é, há uma certa tendência a privilegiar personagens com o estado mental alterado, seja com amnésias, insônias, delírios, em sonhos e pesadelos, o que cria uma certa ambivalência sobre o aspecto de verdade descrita na prosa e, por sua vez, está associada a um intento de busca por respostas, por isso, esse procedimento está muito ligado aos gêneros investigativos, tanto no cinema, quanto na literatura. Nesse sentido, “O leitor, ou espectador, é levado a ver o mundo do ângulo de um personagem que se põe a ficcionalizar, a fabular, criando uma ‘realidade’ autônoma, com uma lógica própria” (FIGUEIREDO, 2004, p.128), isto é, a narração se dá por criação de visões singulares, imagens subjetivas que circulam dentro de labirintos discursivos sem saída. São essas, em geral, imagens autorreflexivas, em um tempo não linear, em um mundo que perdeu seu eixo ao perder a crença na possibilidade de se atingir uma verdade unívoca.

Esse procedimento, segundo Figueiredo, não é novo, uma vez que já estava presente em vertentes mais experimentalistas da arte narrativa, contudo, na contemporaneidade, ele se populariza e se imprime especialmente em uma nova força do gênero policial, o que para a autora, está associado à nostalgia do que se perdeu: a ingenuidade de uma narrativa realista. Por essa razão,

Todos – personagens e leitor ou espectador – ficam presos nas malhas de um universo flutuante, sem peso, sem amarras que as atrele a um real

concreto. O desvendamento do mistério se realiza dentro deste universo, no qual a verdade se define a partir de um jogo cujas regras também são flutuantes, pois não há nada além do próprio jogo, nenhum referencial externo que as legitime. (FIGUEIREDO, 2004, p.128-129).

Desse modo, a narrativa parece então girar em falso, já que os conflitos do sujeito se tornam independentes do mundo das ações transitivas.

Com isso em vista, esse modo de narrar e construir a ficção descrito por Vera Lúcia Follain de Figueiredo – que está intimamente ligado ao que Schollhammer propõe como realismo performático –, em Ricardo Lísias, parece ser uma constante, desde livros como *Duas praças*, em que lidamos com um dos personagens, Maria, preso em sua visão, pode-se dizer, esquizofrênica e paranoica da realidade, como fica claro nas passagens: “Por duas ou três vezes, ao acordar, ela gastou algum tempo para saber se ainda não estava dormindo” (LÍSIAS, 2005, p.10); ou em

Hoje em dia, por qualquer coisinha os bandidos entram na nossa casa. Pensando nisso, Maria resolveu girar duas vezes a chave no trinco da fechadura. Todo cuidado é pouco e nunca se pode ter certeza do que aqueles invejosos que só andam de ônibus são capazes de fazer. (LÍSIAS, 2005, p.14).

Nesse caso, é importante mencionar que ao fim da narrativa e em integração com as informações ofertadas em *Cobertor de estrelas*, enquanto leitores, ficamos sabendo que a casa de Maria não existe:

Lá pertinho, no canteiro do meio da rua, mora uma velha doida, coitada. Ela pensa que tem uma casa bem ali, com parede e tudo. O mais engraçado é que a mulher, todo dia, abre a janela do quarto, depois de puxar a cortina, vai para a cozinha direitinho pelo lugar que ela pensa que tem uma porta e, depois, sai para o quintal, para cuidar do jardim. A velha dorme todo dia no mesmo lugar, onde ela acha que fica a cama. Quando ela levanta, dobra o lençol, coloca a colcha e arrumar todo o quarto. De vez em quando, vai para sala e fica lá sentada, vai ver que pensa que está vendo televisão. (LÍSIAS, 1999, p.72).

O mesmo procedimento ocorre em outros textos, como no conto “Anna O.” (2007), em que o insone e paranoico psiquiatra acredita ver seu antigo professor e ser perseguido pela imprensa devido a um laudo que irá assinar. O personagem passa o conto inteiro em um estado de alerta, incerteza sobre seu sono e com informações, muitas vezes, contraditórias, como se coabitasse ao mesmo tempo o mundo real e o mundo onírico, sem saber distingui-los:

Talvez ele tenha dormido um pouco no sofá da sala mesmo. O envelope, porém, o médico foi abrir apenas no dia seguinte, em um local inesperado: o zoológico. Sentado em frente ao espaço dos orangotangos, ainda antes de ler os primeiros laudos, telefonou do celular para a esposa que

aparentemente estava acordando. Quase aos berros, explicou que não estava falando daquele jeito por causa do sono, mas sim porque dois (ou até mais) orangotangos estavam brigando na copa da árvore ali ao lado por causa de uma fêmea resistente. (LÍSIAS, 2007, p.122).

No entanto, também elas ajudaram a aumentar seu desespero, já que depois de um instante de admiração ele não sabia dizer quais as luzes que de fato correspondiam a uma lâmpada, quais poderiam estar vindo daquela rara noite estrelada, quais poderiam de fato estar vindo da insônia que o estava enlouquecendo. (LÍSIAS, 2007, p.120).

Ou nessa passagem, em que, no trecho anterior, ele afirmava estar em seu quarto, tentando dormir, quando começa a pensar se a esposa sentiria vergonha dele e, de repente:

Sono, muito sono. Mesmo assim ele caminhou com segurança até o antigo orientador. M. E. sabia muito bem o que seu melhor aluno queria. Quando estendeu as mãos, inclusive, não pôde deixar de sorrir: que coisa, aquele tremor pareceu-lhe o mesmo do dia da defesa da tese de doutorado [...]. (LÍSIAS, 2007, p.105).

Bem como em *O livro dos mandarins*, em que, também em um estado constante de paranoia, o protagonista Paulo acredita que está sendo perseguido por colegas de trabalho, espiado, roubado e até mesmo que corre risco de ser sequestrado, além de sentir uma dor excruciante nas costas com qualquer tipo de emoção intensa.

Esse mesmo padrão estético torna a se repetir em *O céu dos suicidas*, em que, durante o processo de luto pelo suicídio de um amigo, o protagonista fica em um estado de colapso psíquico, com insônia e depois com excesso de sono, tem crises de choro, dificuldades com a noção temporal, obsessão por temas aleatórios, como selos e a história familiar, se coloca em situações de risco e de certo autoflagelo (por exemplo, ao se queimar no sol intencionalmente ou andando por ruas perigosas no Líbano falando sobre a hipótese de um familiar terrorista). Ao longo da narrativa, o personagem sente culpa, medo, ansiedade, vergonha e até tem lapsos de memória: “Não me recordo como saí do apartamento da desgraçada. Desde que meu grande amigo se matou, tenho problemas de memória” (LÍSIAS, 2012, p.39).

Fábio de Souza Andrade (2013) chega a descrever *O céu dos suicidas* e *Divórcio* da seguinte maneira:

Os dois romances mais recentes de Lísias seguem este itinerário comum: acompanham sujeitos em crise, esfacelados, e seus programas da refundação de uma identidade possível em meio a uma rotina arruinada de maneira abrupta e drástica. Tanto o narrador que, defendendo sua integridade, não soube ler os sinais do amigo à beira de desistir da vida quanto o ex-marido, escritor feliz e seguro de si, que vê o chão abrir-se aos seus pés e se descobre enganado, lamentam equívocos irreversíveis,

buscam um renascimento possível. Nos dois casos, o foco é o processo difícil de fundar, na linguagem, uma identidade a partir de um punhado de cacos, reinventar-se no olho do furacão de uma crise essencial e que transcende os indivíduos isolados. (ANDRADE, 2013, s/p).

Alinhado a essa questão, ele descreve também:

No plano da linguagem, a fragilidade emocional das personagens eclode como destempero linguístico, súbitas explosões palavrasas que perturbam a sintaxe ordenada do texto, desorganizam a coerência construída de seu modo de ser e pensar (quase sempre flagrado sob a forma de monólogo interior) e promovem hiatos na continuidade do enredo. (ANDRADE, 2013, s/p).

E ainda,

A linguagem alternando melancolia e euforia, furiosa e fora de si, vulcânica, não acomoda a angústia da descoberta da fragilidade – extravasa no corpo, somatiza as inseguranças, como toda boa ficção moderna, desde Dostoiévski, demonstra à exaustão. O sofrimento comunicante de corpo e alma, atravessado pelo fio tenso da linguagem, se revira em fórmulas verbais – paródicas, paranoicas, satíricas – de revide contra o mundo, escrita pouco acomodatória, e dão um gume mais fundo a sua sátira, buscam alimentar um certo mal-estar na civilização que dá um passo adiante de seus primeiros livros. (ANDRADE, 2013, s/p).

De um modo geral, nessas e em outras publicações, os personagens e narradores e os protagonistas de Lísias, muitas vezes, se apresentam por meio de um discurso neurótico e à beira de um colapso, a narrativa na obra de Ricardo Lísias se compõe por meio de um discurso alucinado, algo que Figueiredo nomeia como *razão delirante*, por sua vez, Willian Vieira (2017), define como *discurso sobre uma identidade estilhaçada*.

A partir dessa definição, Vera Lúcia Follain de Figueiredo entende que nesse procedimento narrativo

O discurso de quem interpreta, muitas vezes não se distingue do discurso delirante, abolindo-se qualquer hierarquia que priorize uma determinada interpretação em detrimento de outra: ao cabo e ao fim, sempre se estaria diante de construções que encobrem mais que revelam do objeto. (FIGUEIREDO, 2004, p.129).

O que garantiria, de certa forma, um efeito de intangibilidade do real e, por consequência, do interpretativo do texto literário.

Em uma carta que compõe o projeto Arte Postal¹², Ricardo Lísias, no dia 19 de dezembro de 2017, em São Paulo, escreveu:

¹² Ricardo Lísias possui alguns textos de circulação restrita e de tempo limitado, eles fazem parte de um projeto que o autor nomeia como *Arte-Postal* e foram enviados, por meio dos correios, a um pequeno público. Dentre eles, há o envelope azul, que contém o texto “Artes Plásticas” (2010) e, em

No entanto, o que mais me incomodou foi um aparente fracasso. Reli durante esses anos alguns dos famosos textos sobre a “morte do autor”. Cheguei inclusive a algumas propostas mais recentes que os clássicos Barthes e Foucault, como por exemplo o texto de Agamben sobre o assunto. Fiquei um tanto obcecado por outra possibilidade: como decretar a morte do leitor?

Alternativas mais óbvias, como por exemplo a constatação de que ninguém lê mais, não me interessam. Até porque o autor morreu, mas as pessoas continuam escrevendo. Como esse projeto de literatura postal envolve por obrigatoriedade um número limitado de leitores, achei que daria para matá-los um a um.

Sob esse aspecto, talvez, por meio da *razão delirante*, Lísias tenha encontrado seu modo de garantir a morte do leitor, pois,

Dessa forma, nivelam-se a palavra do louco, do criminoso, do detetive ou do psicanalista. Se qualquer tentativa de atingir uma verdade ficcional é vista sob desconfiança, os limites entre as teorias explanatórias do paranoico, que se articulam num discurso lógico, e a hermenêutica tornam-se bastante tênues.

[...] as investigações ficam a cargo do culpado [...]. Quando aquele que estaria encarregado de revelar a verdade que ninguém vê é o próprio autor do crime, o julgamento do leitor, que a seu modo é também o investigador, fica comprometido, pois este se vê prisioneiro da lógica do discurso paranoico. Com isso, põe-se em xeque o estatuto da interpretação. Abala-se a autoridade de quem era chamado a interpretar – o detetive, o psicanalista e o leitor. (FIGUEIREDO, 2004, p.12 -130).

Sendo assim, justamente partindo da intangibilidade do real, do verdadeiro, que Lísias viveria a morte do autor e proporia a destituição do leitor como aquele responsável pelos sentidos. Bem como o real, para Lacan, Badiou e Hal Foster, ou a verdade para Nietzsche (1873), em “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral”, a inteligibilidade dos fatos narrados são intangíveis a nós, como leitores, já que partem de uma razão delirante, de uma circularidade do discurso delirante:

O espectador é levado a ver o personagem vendo e a olhar o que ele olha, mas ao perceber a distância entre o que é visto pelo protagonista e o real, sente que o que ele próprio, espectador, vê também pode ser objeto do olhar diferenciado de um outro, numa cadeia infinita que impossibilita qualquer certeza. (FIGUEIREDO, 2004, p.136).

sua primeira parte, contém o texto que mais tarde foi publicado como “Fisiologia da dor”, no livro *Concentração e outros contos*, e, em sua segunda parte, apresenta o texto que posteriormente seria o anexo de João Tobias, *do Inquérito policial da família Tobias*, assim como o caderno de Fernando Tobias também é apresentado no texto intitulado “Bienal (2009-2010)”, tal qual o texto que viria a ser intitulado “Fisiologia do medo”, na série de fisiologias. Por fim, existem cartas avulsas, enviadas em 2016 e 2017, que, em partes, simulam comunicações de José Dirceu (pseudônimo) com Fidel Castro, em partes são bilhetes de Lísias direcionadas ao pequeno grupo de leitores. A carta em questão faz parte dessa última leva. Trata-se de um desabafo do autor para o seu pequeno círculo de destinatários.

Esse aspecto, por sua vez, se relaciona intimamente à memória. Os personagens e narradores de Lísias tendem a viver a história narrada a partir da própria subjetividade, no caso, sempre a partir de uma psique fragilizada, normalmente girando em torno de um grande acontecimento traumático, em um passado relativamente recente. Há casos que, inclusive, podem ser relacionados a dados biográficos da vida do autor, que se repetem com certa constância em mais de uma composição. Esse é o caso da morte de André Silva, que não só é tema essencial em *Céu dos Suicidas*, como também é mencionado em *Divórcio* e mais uma vez tematizado em “Fisiologias”, série de textos publicados em *Concentração e outros*, em 2015.

Justamente em “Fisiologias”, no subtópico “Fisiologia da memória”, Lísias abre a proposição: “Descobri a razão do meu incômodo com escritores claros: eles não têm problemas de memória. A limpidez denuncia uma inteligência simplista. Quem chora porque não consegue verbalizar um trauma é uma pessoa profunda” (LÍSIAS, 2015, p.93). Em sequência, o narrador em primeira pessoa, cujo nome também é Ricardo, passa a relatar algumas memórias sensíveis, como a solidão que sentiu na Polônia, ou o acidente com o taxista simpático em Buenos Aires e, finalmente, o suicídio de André, que é o foco do texto seguinte, “Fisiologia do medo”¹³.

O mais característico nesse processo narrativo é o discurso labiríntico, cuja progressão nunca se dá de forma conclusiva, nem linear e, principalmente, é caracterizada pela repetição. Como se ao cruzar um labirinto, o labirinto da memória, o narrador passasse mais de uma vez no mesmo lugar, mas sempre vindo de um ponto diferente, revelando, a cada retorno, uma pequena nova informação ou um pequeno novo detalhe. Um exemplo desse processo de repetição pode ser ilustrado com a seguinte passagem:

Infelizmente, não encontrei o anel de Evita. Em fevereiro de 2004, nas ruas do centro de Buenos Aires, ele não estava nos dedos de nenhuma mulher argentina. Olhei para as mãos de todas no perímetro e Lafinur até Puerto Madero. No perímetro da Lafinur até um dos lugares mais cafonas da capital argentina.

Não encontrei o anel que Perón deu para a primeira-dama mais extraordinária que o mundo já teve. Na rua, as argentinas movem as mãos muito devagar. Vi que elas usavam um anel, é verdade, mas pouquíssimas colocavam dois na mesma mão.

¹³Texto que, aliás, Lísias já houvera posto em circulação, em 2010, em um envelope não comercializado, enviado a um número restrito de leitores, sob o título “Bienal (2009-2010)”. Bem como ocorreu com “Artes Plásticas”, que posteriormente teve uma parte que fora intitulada “Fisiologia da dor” e, com algumas edições, publicada no livro *Concentração e outros*.

E nenhuma, absolutamente nenhuma, usava o anel que Perón tinha dado para Evita, a primeira dama mais extraordinária que o mundo já teve [...]. (LÍSIAS, 2015, p.98).

Deve-se ressaltar que essa obsessão pelo anel de Evita Perón ocorreu um ano depois, no mesmo lugar em que o narrador havia presenciado o acidente marcante com o taxista. Pode-se dizer que essa é também uma característica frequente nos personagens de Lísias, em que, ao lidar com um trauma, criam uma obsessão ou um hábito compulsivo, como no conto “Concentração”, do mesmo livro, em que Damião faz a barba todas as vezes que busca fugir de uma crise de solidão e acaba internado à força em um hospital com o rosto mutilado.

O trauma, na definição de Jeanne Marie Gagnebin (2006), é algo que a linguagem cotidiana e a narração não são capazes de transmitir, de assimilar, porque, por definição, é aquilo que fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem. Recorrendo a uma leitura psicanalítica da memória do trauma, a partir de *O infantil na psicanálise: memória e temporalidade*, de Bernardo Tanis (2021), entende-se que a memória é impregnada pela subjetividade do sujeito e que, em certos casos de análise, o paciente repete ao invés de recordar. Isso, para Freud, é um sintoma de trauma, no qual uma série de vivências psíquicas anteriores não seriam vividas como algo passado. Nesse sentido, o sujeito nesse estado vive a temporalidade de modo não linear,

O paciente não diferencia, segundo essa concepção, o objeto do passado do objeto do presente, pois a onipotência da realidade psíquica impede o sujeito de haver com o novo. Ou melhor, o novo é assimilado a uma concepção que o precede. A memória deixa de ser evocação para se tornar ato. (TANIS, 2021, p.93).

Sendo assim, o analisando não recorda nada esquecido ou reprimido, mas atua, não reproduz como lembrança, mas como ação. Essa repetição é, portanto, a maneira do paciente de recordar. Impõe-se “a compulsão à repetição do que precisa ser revivido para poder ser esquecido” (TANIS, 2021, p.95). Nesse caso, para o psicanalista, “Não há um caminho preestabelecido para a repetição, mas existe o ‘pertencer a uma esfera de situações conflitivas’, cujas marcas estão estampadas nas organizações defensivas do sujeito e correspondem à sua própria história” (TANIS, 2021, p.96). Sendo assim, a memória, até mesmo para além da pontualidade do evento traumático, se caracteriza como uma *memória amnésica*, segundo os termos de Green, a partir de sonhos e delírios, repetições atuadas, situações de separação, desnarcização, intromissão e pode gerar formações psicóticas (como as obsessões e autoflagelos

dos personagens de Lísias). Essas memórias passam a compor a realidade psíquica do sujeito, isto é, o resultado de uma extração e uma interiorização do modo de composição da realidade, o que, por sua vez, não é tão somente composto por experiências reais, mas também de uma configuração de representantes pulsionais.

Em outras palavras, o sujeito, diante da memória traumática, normalmente não é capaz de lembrar do evento pontual, ou se lembra, nem sempre é com a dimensão plena do ocorrido – com tendências desviantes, sendo assim, a repetição aparece como sinal de um conflito psíquico, ao mesmo tempo como resistência à lembrança. O que se repete, se repete como mecanismo de defesa, simultaneamente performando o ocorrido, sem que o sujeito se dê conta do que significa a repetição, nem tampouco a lembrança que se remonta nela. Além disso, a experiência do trauma passa a compor o modo de ser do sujeito, tanto na forma como ele organiza o seu *ser*, quanto com sintomas associados.

Sandór Ferenczi, em “Reflexões sobre o trauma”, aponta ainda a função de cura na repetição:

Mas é muito conhecido que a tendência à repetição na neurose traumática também tem uma função intrinsecamente útil: ela vai conduzir o trauma a uma resolução, se possível, definitiva; melhor do que isso não fora possível no decorrer do acontecimento originário comovente. (FERENCZI, 2011, p.128).

Sendo assim, a repetição, além de um sinal de desordem emocional, também é um processo importante para o sujeito traumatizado, uma vez que, além de ser sintoma do trauma, sem ser notada por quem a faz, pode possibilitar intervenções e mudanças naquela experiência originária, dentro de um espectro psíquico.

Esse processo de repetição e da memória amnésica parece se dar como marca estética de grande parte da obra de Lísias até 2017, quando os procedimentos literários sofrem uma virada na composição do autor, com livros como *Diário da cadeia* e *Diário da catástrofe brasileira*. Essa é a dinâmica que parece descrever o que algumas obras de Lísias apresentam com a morte de André, repetindo informações sobre esse acontecimento em diferentes publicações, sempre como um trauma, sempre com um enorme luto. O narrador de “Fisiologias” pode ser apontado como um exemplo disso.

Em “Fisiologia da memória”, ao relatar uma visita no lugar onde um ano antes vivera uma experiência traumática, o narrador começa a ter uma crise de choro:

Eu chorava muito, chorava tanto porque o meu taxista, o meu guia sofisticado de turismo, tinha morrido e eu não conseguia esquecer, e eu sabia que jamais esqueceria, e chorava daquele jeito porque logo o meu amigo André iria se matar, e chorava sem nenhum controle, do jeito que mais me incomodava, sem nenhum controle, porque o André morreu sem conhecer os livros de Roberto Bolaño, enforcado lá naquele lugar, com o *Noturno do Chile* dentro, ele tinha acabado de comprar *Noturno do Chile*, então voltou para onde estava morando e se enforcou sem abrir o livro, ele colocou a sacola na mesa e se enforcou logo depois, e eu chorava daquele jeito porque o André nunca mais iria aos meus lançamentos [...]. (LÍSIAS, 2015, p.99).

Nesse trecho, o narrador justifica sua catarse por um fato que ainda não teria ocorrido àquela altura. Além disso, foca em detalhes do episódio traumático aparentemente laterais, como o fato do amigo não ler o livro que acabara de comprar ou de que ele não tornaria a aparecer nos lançamentos do escritor.

Pode-se observar, nessa passagem, alguns aspectos característicos no discurso do traumatizado. O primeiro deles é a interligação entre fatos independentes que ocorreram no passado, em temporalidades distintas, mas, de alguma forma, se unem no relato da lembrança. Portanto, além de uma organização não linear do passado, há a associação de duas memórias traumáticas independentes. Já o segundo, a repetição, que aqui se dá por meio das palavras “chorar”, “controle”, “morrer”, “esquecer”, “enforçar” e do nome “André”; e de informações, como a de que o André se enforcou e de que o narrador chorava. E, por fim, o já mencionado enfoque em detalhes laterais que desviam a atenção da pior das imagens e experiência originária, o amigo morto.

Ao decorrer desse texto, o narrador esmiúça detalhes, como os últimos dias que passou com o amigo, o que sentiu quando recebeu o telefonema de aviso, o medo que teve quando se despediu de André pela última vez. Nele, essas mesmas características elencadas tornam a se repetir, bem como ocorreram também no livro *O céu dos Suicidas*. O que, de alguma forma, pode estar associado ao apontamento de Ferenczi: é através da repetição que o sujeito pode encontrar a cura para o seu trauma, uma vez que pode vivê-lo de formas diferentes, pode vê-lo de novas óticas, fazer o que não pode na experiência originária. Nesse sentido, os narradores de Lísias também parecem usar da literatura como um processo de cura, a cura pela palavra. É na narração da memória do trauma que eles realocam o evento traumático de uma maneira mais suportável dentro de suas psiques, uma vez que “Investigar, no romance, é narrar e ‘re-narrar’ de um outro ponto de vista e, assim, infinitamente, porque é a narrativa que cria e imprime sentido aos fatos” (FIGUEIREDO, 2004, p.137). Trata-se, portanto, de “em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos

brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2006, p.55).

Por essa razão, pode-se entender que Lísias tem como traço em sua obra, sobretudo nas publicações de 2005 até 2015, o personagem e o narrador traumatizados, vivendo suas psicoses e seus colapsos, buscando, por meio do relato, reestabelecer uma espécie de equilíbrio, algo que concretiza o realismo performático de Schollhammer, por trazer a vivência subjetiva da experiência inacabada e que se reflete na forma estética.

Por fim, Figueiredo ainda aponta que essa estética se proliferou na ficção contemporânea por refletir algo que é próprio da modernidade:

Na ficção contemporânea, o foco recai sobre o que teria sobrado do sujeito moderno que, não tendo aprendido a conviver, só consegue ver o outro (inclusive aquele outro que traz dentro de si) como ameaça, como perseguidor, condenando-se a construir, na solidão, as próprias narrativas, às quais se apegam, desesperadamente, tentando reagir às ameaças de desintegração da identidade: com a derrocada do mundo dos grandes relatos, o que sobra são infinitos e repetitivos solilóquios de um sujeito que só conta com esse caminho para garantir-se, já que não pode recorrer a uma lógica hierárquica e transcendente. (FIGUEIREDO, 2004, p.139-140).

Algo que parece descrever com precisão as seguintes passagens escritas por Ricardo Lísias:

Crio histórias sobretudo porque sou muito solitário [...], é a literatura que diminui o peso da minha solidão.

[...] Sinto-me sozinho [...] porque nunca consigo expressar exatamente o que eu quero, e nem da forma que tenho certeza ser a mais adequada.

Não se trata de humildade. Sou arrogante: algumas vezes cheguei perto. Mas o cerne do que quero dizer e a forma mais adequada (digo, a ideal para o que eu queria dizer – não estou conseguindo me expressar direito), apenas sei que existem, tenho toda certeza de que estão ao meu alcance, mas não consigo tocá-los inteiramente. É como se em um determinado momento a comunicação falhasse [...].

Esse isolamento é um sentimento íntimo. Apenas tateio a melhor forma de expressá-lo. Sei que se trata de uma variante muito aguda e intensa de solidão. Só tenho uma possibilidade de me aproximar desse mistério: através da técnica literária. Por causa dela, meu sofrimento é suportável. (LÍSIAS, 2015, p.121-122).

E ainda:

Faço “experimentos de técnica literária” (não é bem isso) o tempo todo. E nunca consigo exatamente o resultado desejado. Assim, na vez seguinte, vario um pouco. Mas não muito. Não a ponto de me afastar do que considero ideal. Estou perto, e isso aumenta minha agonia.

Realizo pequenas mudanças. A técnica, portanto, é uma obsessão: é a mesma coisa incontáveis vezes com algumas variações mínimas. (LÍSIAS, 2015, p.123).

É nesse sentido também que Lísias parece realizar o que Karl Erik Schollhammer nomeou de realismo performático, em que a prosa desenvolve novos formatos que dão ao texto uma riqueza sensível a serviço das questões humanas mais dramáticas do que a realidade descrita. Para ele, a literatura contemporânea reivindica “[...] a presença do real na obra, não apenas de maneira temática, mas, por exemplo, mediante a acentuação de suas qualidades materiais, afetivas e estético-expressivas e dentro de um compromisso com a criatividade técnica e artística” (SCHOLLHAMMER, 2004, p.226). Sendo assim, “Trata-se da vivência estética afetiva de um estado emocional, um impulso intelectual contemplativo e autônomo [...]” (SCHOLLHAMMER, 2004, p.227). Para Fábio de Souza Andrade (2013),

A crise desempenha um papel decisivo no projeto: o disfuncional é que interessa a Lísias e essa ruptura se traduz na estrutura do romance, no emprego de recursos técnicos caracteristicamente modernos – a elipse, a repetição, os saltos, a representação imiscuída de mundo interior e exterior – que acabam, pela estranheza bem-vinda à narrativa, mergulhando-a no desacerto da experiência narrada. Quando sob controle e bem realizada, a falha vertebrada o enredo dos romances de Lísias e organiza o equilíbrio estrutural, controladamente instável. A receita é inteiramente compatível com a mescla de candura e violência, humor e revolta que se pode identificar desde o princípio como a vocação da sua escrita. (ANDRADE, 2013, s/p).

O realismo afetivo experienciado na obra de Lísias seria então uma forma de expressão do irrepresentável à maneira de uma presença, sem ser no sentido de “aqui e agora”, sempre ligado às condições linguísticas da apresentação, por isso também a sensação de intangibilidade. A arte, dessa forma, “tem o poder de recriar o mundo objetivo e a subjetividade em um processo dinâmico e perpétuo de criação e experimentação” (SCHOLLHAMMER, 2004, p.229) e isso também ajuda a explicar o porquê de o termo “realismo” ser aplicado nesse procedimento estético.

Nota-se, dessa forma, que Ricardo Lísias se coloca como um escritor profundamente preocupado com as questões teóricas da literatura moderna e contemporânea, isso se reflete sobremaneira em sua produção literária, sobretudo ao que se refere aos procedimentos narrativos e aos dilemas autorais, mas não só, pois também pode ser identificado na estética realista que se renova em sua obra, ora pelo choque, ora pelo afeto, ambos de modo performático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme indica o título desta dissertação, buscou-se refletir sobre a obra de Ricardo Lísias sob dois aspectos principais, o contemporâneo e o realismo. Ao longo do processo, pôde-se observar que eles estão profundamente ligados.

Na modernidade, diante da indagação do sentido de narrar, visto a incoerência da própria realidade, houve uma rejeição das convenções realistas, sobretudo as que enfatizavam o caráter referencial da linguagem. Sendo assim, a enunciação passou a tomar o centro da cena, diluindo as fronteiras entre narrativa e discurso. É, então, a partir disso que debates como a crise narrativa e a morte do autor se estabeleceram, pois ambos veem as esferas da literatura dentro de um contexto unicamente enunciativo. Narrar seria, portanto, performar, ou seja, realizar a história no ato da enunciação.

Retirando o autor do centro interpretativo e questionando as possibilidades de uma narrativa verossímil, passou-se a compreender a literatura como um campo de disputa de sentidos, em que o leitor, o narrador e o nome que assina a obra estão em constante relação de tensão e, contraditoriamente, de parceria.

Com isso, pode-se entender que a crise narrativa e a morte do autor não se estruturaram em torno de um efeito de realidade, que emula a ideia de um relato ou de um testemunho de um acontecimento passado, mas sim de algo que se realiza em si, na sua própria feitura, em sua própria existência. Existe enquanto enunciado e somente enquanto linguagem. Sendo assim, a linguagem se torna a única matéria e certeza sobre o fazer literário, o que faz com que o texto, por mais íntimo que possa parecer, não ultrapasse o que é, um texto.

É nesse contexto que Michel Foucault (2011) lançou a proposição que talvez melhor descreva o projeto estético de Lísias,

[...] essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites, ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. (FOUCAULT, 2011, p.268).

A narração e a autoria de Ricardo Lísias parecem se propor a isso constantemente. Questões como a subjetividade da voz narrativa, bem como a intangibilidade do real, atravessam as publicações do autor, sempre de forma a reinventar as formas e transgredir os paradigmas literários. Por essa razão, Lísias

pode ser definido como uma espécie de escritor ruminante, pois está sempre testando e experimentando novas formas de criação, a partir dos debates teóricos instaurados no século XX e XXI. É justamente nesse sentido que ele transita entre as questões narrativas, autorais e formais da literatura, esbarrando, inevitavelmente, nos debates representativos e, por consequência sobre o real, lançados na modernidade. A narrativa de Lísias tensiona os procedimentos, fugindo da ideia de que uma narrativa deveria parecer real, coerente dentro dos próprios parâmetros, pois, enquanto ficção, não precisa estar simulando uma natureza que não seja ficcional. Ele propõe, dessa forma, uma literatura não representativa, que só funciona enquanto literatura, sem o disfarce de relato ou memória do personagem que narra a história e se pretende verossímil. Por essa razão, a obra de Lísias se relaciona tanto com o que se ocasionou chamar de literatura contemporânea brasileira, quanto com os debates sobre o realismo hoje.

No que se refere ao contemporâneo, Ricardo Lísias se enquadra de múltiplas maneiras no cenário literário brasileiro, pela desestruturação das formas, pelas experimentações com as narrativas, pela tendência à intertextualidade, pela complexidade dos gêneros, pela fragmentação do discurso e pela reestruturação do conceito de realismo, tematizando ainda a violência, a miséria, a corrupção, as minúcias, sobretudo as ignoradas, do cotidiano, sempre radicalizando a experiência do relato e do falar sobre si ou sobre o outro. E o elemento que mais reflete os aspectos da literatura contemporânea é a forma como Lísias parece mobilizar o próprio texto como forma de experimentar e tentar resolver os impasses teóricos aos quais a literatura se envolveu nos tempos recentes. Por isso, esse autor aparenta lidar com o trauma da morte do autor e da crise narrativa por meio do próprio ofício da escrita, como uma cura pela palavra, em um processo de ruminação teórica-literária. Esse processo ocorre por meio de procedimentos como a autoficção.

A autoficção se fundamenta na confusão entre pessoa e personagem, ou no próprio ato de transformar pessoa em personagem, mesmo que haja a insinuação confusa e contraditória de que se trata de um personagem e não do próprio autor. É justamente nessa ambiguidade em que se estabelece o conteúdo autoficcional, em um real que se apresenta como fictício ou uma ficção com elementos de realidade, cuja desorientação acaba pressionando a literatura a sair de si, se reinventando. Essa é a forma de um realismo que se pretende mais verdadeiro, já que utiliza estratégias reflexivas, fazendo experimentos com sujeitos que representam a si mesmos, sem

deixar de ser um texto ficcional. Ainda assim, mesmo trabalhando sob um aspecto subjetivo, não deixa de ser um trabalho de montagem.

Ao longo desse processo, a ficção de Lísias acaba por ficcionalizar o próprio procedimento literário, expondo a confecção da trama, as intencionalidades, os diálogos, os esboços e muito mais. Expõe-se tudo, inclusive a própria exposição. O que não deixa de chamar a atenção para o caráter do texto que só existe enquanto ficção e tira o máximo proveito do que só a ficção pode fazer. Isso mostra a elasticidade possível na forma literária, algo que vai de encontro com o conceito de literatura expandida de Luciene Azevedo e com a observação de Foucault sobre a autoria moderna.

A ideia de que a autoficção seria uma forma mais coesa de lidar com o realismo, por sua vez, nos leva a, talvez, uma das maiores questões da obra de Lísias, pelo menos entre *Céu dos suicidas* e *Inquérito policial família Tobias*, isto é, a relação entre a ficção e a realidade, o que, por sua vez, nos leva a pensar sobre o próprio realismo na contemporaneidade.

Lísias coloca em jogo esse confronto entre real e ficcional, por exemplo, com o paradoxo do mentiroso, a partir da premissa “sou romancista, logo tudo o que escrevo é ficção, mas estou falando a verdade”. Além disso, ele também propõe ao leitor textos que extrapolam os sentidos, as convenções e as formas literárias mais tradicionais, em um “jogo de tira e põe”, que dá ao leitor a responsabilidade de dividir com o autor a construção dos sentidos literários.

Seja pela confusão que se dá por meio da autoreferenciação e constante interposição entre figuras ficcionais e figuras reais, seja pela forma como os livros se apresentam, performáticos, fragmentados, lacunares, alguns dos textos de Lísias podem ser lidos pela chave de averiguação, investigação e interrogação sobre a própria realidade. Ao mesmo tempo, eles também mantêm algumas estruturas capazes de sustentar a leitura e cumprir o procedimento padrão de uma publicação editorial, como a ficha catalográfica, a página de expediente, o nome do autor, da obra e da editora na capa, além da explicitação do caráter ficcional do texto.

Entende-se, portanto, que a dubiedade da autoria de Lísias, ao oferecer esse tipo de jogo, eleva ao máximo a experiência de verossimilhança, de tal forma que a faz fundir realidade e ficção, desafiando o leitor em um jogo investigativo e interpretativo sobre o real e o ficcional. O que, simultaneamente, sabota a hierarquia sobre a construção de sentidos interpretativos. O valor interpretativo do leitor e a

assinatura autoral, nesse sentido, passam a ter igual autoridade sobre a obra, tanto na organização dos fatos e interpretação dos acontecimentos, quanto na investigação do que seria ou não material ficcional. Sendo assim, o autor rompe o pacto de suspensão da realidade, coloca a realidade do ficcional no jogo interpretativo, revela as estruturas estéticas e suas pretensões criativas, para dividir com o leitor a responsabilidade sobre o texto.

É sob esse viés que Lísias, nos termos de Rancière, retirando o leitor/espectador de seu tranquilo lugar de observador para que ele seja “despossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio do observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (RANCIÈRE, 2012, p.10), promovendo uma experiência de emancipação estética, ao passo que expõe as estruturas da composição, evidencia a natureza ficcional e os dilemas éticos da autoria, bem como desestabiliza a leitura convencional, colocando o leitor em posição de agir sobre o texto, significá-lo e realizá-lo em sua leitura. Dessa forma, com uma postura política, engajada e preocupada com as questões sociais, Lísias parece buscar, por meio de sua literatura, a emancipação estética e intelectual de seu público leitor por meio de suas provocações e transgressões literárias.

É justamente a partir dessas perspectivas sobre o contemporâneo e o que se ocasionou chamar provisoriamente de “novos realismos” que propomos uma leitura de Lísias, com base, em alguns casos, no realismo traumático ou no super-realismo, de Hal Foster; em outros, com base no realismo afetivo ou realismo performático, proposto por Karl Erik Schollhammer.

Partindo do princípio que o real, por ser impositivo e dominador, nos torna incapazes de captá-lo a partir de nossas percepções, portanto, é inalcançável, entendemos que a representação da realidade precisa partir da experiência do intangível, do subjetivo, do relativo, pois, assim, se daria um efeito de realidade mais real, isto é, emulando a forma como experienciamos o real, seja pelo trauma, seja pelo afeto (negativo ou positivo).

Com isso, entende-se que o realismo em Lísias se manifesta de duas formas, ambas distintas do realismo clássico, ou dos realismos posteriores, dos anos 1930 e dos anos 1970. Um se dá pela estética do choque, do polêmico, criando jogos de reflexos e refrações, cruzando realidade possíveis e impossíveis, imitando o documento como prova de verdade em matéria ficcional, em busca de um colapso da

estrutura do real. A outra, por sua vez, se dá pelo experimentalismo das formas ligado aos sentidos gerados pela afetividade, isto é, pela vivência estética afetiva de um estado emocional e que envolve o sujeito de forma direta. Nesse segundo sentido, os efeitos de realidade se dão por aspectos performáticos da escrita literária, sem preocupar-se com a experiência hermenêutica ou fenomenológica da realidade, sem, exclusivamente, se estabelecer a partir de uma comunicação racional.

De um modo geral, nas publicações do autor, pensando na segunda forma de realismo, os personagens e narradores de *Lísias* se apresentam por meio de um discurso neurótico e à beira de um colapso, a narrativa nessa obra se compõe por meio de um discurso alucinado, algo que Figueiredo nomeia como razão delirante. A partir dessa definição, Vera Lúcia Follain de Figueiredo entende que nesse procedimento narrativo “O discurso de quem interpreta, muitas vezes não se distingue do discurso delirante, abolindo-se qualquer hierarquia que priorize uma determinada interpretação em detrimento de outra: ao cabo e ao fim, sempre se estaria diante de construções que encobrem mais que revelam do objeto” (FIGUEIREDO, 2004, p.129). O que garantiria, de certa forma, um efeito de intangibilidade do real e, por consequência, do interpretativo do texto literário. Sendo assim, justamente partindo da intangibilidade do real, do verdadeiro, que *Lísias* viveria a morte do autor e proporia a destituição do leitor como aquele responsável pelos sentidos.

Além disso, no realismo afetivo, também se realiza mais um conceito caro ao contemporâneo, a agoridade, em vez de se abrir como moderna promessa utópica de algo melhor no futuro, se presentifica no instante da experiência afetiva, como possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e a sua realidade e, ao mesmo tempo, ameaça de que nada vai acontecer.

É sob esses aspectos que os procedimentos literários de *Lísias* parecem refletir uma atitude pós-utópica, como reflete Flávio Carneiro sobre a literatura contemporânea brasileira. Isto é, uma atitude destituída de um imaginário esperançoso quanto ao futuro, sem projetos missionários grandiosos, mas com uma preocupação minuciosa com o dia a dia, com o subjetivo e com o particular. *Lísias*, se incluindo no que Carneiro identifica como característica da literatura contemporânea brasileira, mantém sua autoconsciência, mas de modo irônico e reconhecível nas dimensões do absurdo.

Dessa forma, considera-se que Ricardo *Lísias* surge na literatura brasileira como um autor que reflete sobre os múltiplos sentidos e procedimentos relacionados

tanto ao contemporâneo quanto ao realismo. A escrita do autor reflete e experimenta profundamente a experiência moderna da literatura, sempre buscando expandir as potencialidades do ficcional e do campo estético.

O presente trabalho não incluiu um estudo mais aprofundado das obras e intervenções mais recentes do autor, como a série *Diário da Catástrofe Brasileira*, *A Vista particular*, o *Manifesto copista*, assinado pelo autor, e os envolvimento jurídicos recentes da obra *Diário da cadeia*, Eduardo Cunha (pseudônimo), haja vista que, de formas diferentes, essas incidências parecem estar associadas mais profundamente a outras questões estéticas literárias, ou pelo menos de outros modos, especialmente à intervenção política e à propriedade autoral, que se desviariam do interesse central desta pesquisa, embora, em certa medida, possam se relacionar com o nosso referencial teórico. Sendo assim, esses temas podem ser vistos como possibilidade de estudo futuro.

Outra possibilidade de desenvolvimento de estudo futuro é uma pesquisa que rastreie, na literatura brasileira, desde o século XVIII, os reflexos da mudança do paradigma do real refletido nos procedimentos da estética realista.

Com o presente trabalho, pretendo somar aos diálogos sobre literatura contemporânea brasileira, refletindo sobre as mudanças culturais e estéticas que ocorreram durante a passagem dos últimos séculos, tanto na literatura, quanto na teoria; e sobre como a literatura contemporânea busca novas respostas ao paradigma de representação e de interação com o real. Além disso, buscou-se construir uma análise que possa contribuir com a leitura de Ricardo Lísias.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. O autor como gesto. *In.*: AGAMBEN, G. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo editorial, 2007. p.49-57.
- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? *In.*: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Ed. Unochapecó, 2009. p.57-73.
- ANDRADE, F. S. “A raiva do enxadrista: trauma, humor, sujeitos esfacelados e identidades possíveis nos romances de Ricardo Lísias”. **Revista Piauí**. Ed. 85, out. 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-raiva-do-enxadrista/>>. Acessado em: 02 abr. 2022.
- ARMSTRONG, N. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. *In.*: ARMSTRONG, N.; MORETTI, F. (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- AUSTEN, J. **Orgulho e preconceito**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- AZEVEDO, L. Literatura expandida: autoficção. **Alerê**. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL). Ano 9, v.13, n. 1, p.155-175, jul. 2016.
- BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- BARTHES, R. A morte do autor. *In.*: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.57-64.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: PERSPECTIVA, 2004.
- BARTHES, R. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 38ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- BRASIL. Lei nº 14.110, de 18 de dezembro de 2020. Institui o Código Penal. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, edição 243, seção 1, p.1. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.110-de-18-de-dezembro-de-2020-295202176>>. Acessado em: 10 abr. 2021.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. *In.*: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.199-215.

CARNEIRO, F. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. *In.*: CARNEIRO, F. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2013, edição Kindle.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, E. (pseudônimo). **Diário da cadeia**: com trechos da obra inédita impeachment. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DURÃO, F. A. **Metodologia de pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERENCZI, S. Reflexões sobre o trauma. *In.*: **Obras completas** – Psicanálise IV. Trad. Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FIGUEIREDO, E. Roland Barthes: Da morte do autor ao seu retorno. **Revista Criação & Crítica**, n.12, 2014, p.182-194. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/73514>>. Acessado em: 10 abr. 2022.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Narrativas paranoicas e o mal-estar da interpretação. *In.*: Pereira, M.; GOMES, R. C.; FIGUEIREDO, V. L. F. de (org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida: Ideias e Letras, 2004.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Novos realismos, novos ilusionismos. *In.*: MARGATO, I.; GOMES, R.C. (org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FOSTER, H. O retorno do real. **Concinnitas**. Ano 6, v.1, n. 8, p.163-186, jul. 2005.

FOSTER, H. Pós-Crítica. **Arte & ensaios**. Revista do PPGAV/ EBA/ UFRJ, n. 25, ago. 2013, p.167-175. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_hal.pdf>. Acessado em: 03 abr. 2022.

FOUCAULT, M. O que é um autor? *In.*: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III**: Estética – literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p.264-298.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166- 182, mar./maio 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Friedman_Ponto-de-vista-ilovepdf-compressed.pdf>. Acesso: 20 jul. 2021.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. *In.*: GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALLAGHER, A. Ficção. *In.*: MORETTI, F. (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GUMBRECHT, H. U. O autor como máscara: contribuição à arqueologia do impresso. *In.*: GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

LÍSIAS, R. **A vista particular**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2016.

LÍSIAS, R. **Anna O. e outras novelas**. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

LÍSIAS, R. **Cobertor de estrelas**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

LÍSIAS, R. **Concentração e outros contos**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2015.

LÍSIAS, R. **Delegado Tobias 1**. E-galáxia, 2014.

LÍSIAS, R. **Delegado Tobias 2**. E-galáxia, 2014.

LÍSIAS, R. **Delegado Tobias 3**. E-galáxia, 2014.

LÍSIAS, R. **Delegado Tobias 4**. E-galáxia, 2014.

LÍSIAS, R. **Delegado Tobias 5**. E-galáxia, 2014.

LÍSIAS, R. **Diário da catástrofe brasileira: Ano I – Inimaginável foi eleito**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 2020.

LÍSIAS, R. **Diário da catástrofe brasileira: Ano II – Um genocídio escancarado**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 2021.

LÍSIAS, R. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2013.

LÍSIAS, R. **Duas praças**. São Paulo: Editora Globo, 2005.

LÍSIAS, R. **Fisiologia da idade**. E-galáxia, 2015.

LÍSIAS, R. **Inquérito policial família Tobias**. São Paulo: Lote 42, 2016. s/p.

LÍSIAS, R. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2012.

LÍSIAS, R. **O livro dos mandarins**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NIETZSCHE, F. "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral". *In.*: **Antologia de textos filosóficos**. Curitiba: CEED - PR, 2009, p.530-541. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/cadernos_pedagogicos/caderno_filo.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2021.

NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEPPERONI, J. PhD; BOTNARO, M. **Manifesto copista**. Polentawood: Editora Prensa de Torresmos Cantina do Frei, 2021. Disponível em: <<https://messiasbotnaro.wordpress.com/2021/02/07/manifesto-copista/>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Ricardo Lísias. Entrevistados: Ricardo Lísias; Fernando Tobias. Entrevistadores: Daniel Hydalgo; Julia Ruivo; Gabriel Freitas. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto/ Central Plural de Podcasts, set. 2020. **Intempestivos**. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/4BRPIBFQTqCSDpKKpvVvYXn?si=2f8f4b2773de4d59>>. Acessado em: 20 jan. 2022. Min. 00:22:21-00:23:25.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. *In.*: SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.44-60.

SANTOS, T. O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação. **Kaliopo**, São Paulo, ano 3, n.2, p.94-111, jul./dez., 2007.

SCHOLLHAMMER, K. E. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performativo. *In.*: MARGATO, I.; GOMES, R.C. (org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMMER, K. E. Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas. *In.*: Pereira, M.; GOMES, R. C.; FIGUEIREDO, V. L. F. de (org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida: Ideias e Letras, 2004.

TANIS, B. **O infantil na psicanálise**: memória e temporalidades. 2ª ed. São Paulo: Bluncher, 2021.

VIEIRA, W. Pacto com o diabo: Divórcio, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 51, p.182-204, maio/ago. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-4018519>>. Acesso em: 11 abr. 2022.