



O trauma da morte do autor em Ricardo Lísias

Julia Barbedo Ruivo*

Ricardo Lísias tem se colocado no cenário literário brasileiro mais recente como uma figura singular, cuja obra, mesmo que múltipla, apresenta traços constantes e consistentes de um projeto literário que parece refletir sobre os vários dilemas e contradições do fazer literário no século XXI, após a “morte do autor”, as crises da narrativa e o advento de meios múltiplos de comunicação¹. Isso se ressalta particularmente pelo notório conhecimento que o autor, como estudioso e pesquisador, 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, perguntas que parecem conduzir as escolhas literárias de Ricardo Lísias são: como fazer literatura hoje?

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) na linha Memória e Linguagem Cultural.

¹ O escritor é frequentemente caracterizado na literatura contemporânea brasileira como controverso, transgressor e até mesmo afrontoso. Embora uma das características mais frequentes atribuídas 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 e Festa Literária Internacional de Paraty, e convidado frequente em revistas literárias, como Suplemento Pernambuco e Jornal Rascunho. Também, com alguma frequência, é tema de interesse em pesquisas recentes, em artigos, monografias, dissertações e teses.

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, especialmente, o que é literatura? O que é literatura hoje, mais especificamente?

Nesse sentido, as publicações de Lísias, ano a ano, parecem se mobilizar em movimento dialético nesses 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 enquanto 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 uma organização textual não enquadrada na disposição convencional; uma extrapolação, em alguns textos, do formato editorial do objeto livro; e, ainda, 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 sua primeira inicia-

tiva 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.

Dessa maneira, Lísias tem se mostrado um autor de muita relevância no cenário literário brasileiro 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.

A morte do autor e a cura pela palavra

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

Adorno lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala 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, 120).

Renega-se, portanto, a irrealidade da representação, do realismo que, reproduzindo a fachada, reproduziria apenas o engodo. Sendo assim, acontece um abalo na objetividade épica e na distância estética. 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 artil discursivo, ao que não tem sentido” (Figueiredo: 2012, 121). Em vista disso, gerou-se um ceticismo diante da possibilidade de representação. Figueiredo observa 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” (2012, 123).

Por essas razões, nos séculos XX e XXI, desfez-se a 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 ca-

ráter referencial da linguagem, sendo que a enunciação passa a tomar o centro da cena, diluindo as fronteiras entre narrativa e discurso — 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, 67). Ele afirma ainda que 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, 68).

Dessa forma, há uma negação de um sentido último antes condensado na ideia de autoria que estabilizava o texto. Agora, o leitor é convidado a circular pelo palco e pelos bastidores, visto que lhe são conferidas as formas de produção de sentido que partem do próprio texto no ato da enunciação. Dessa forma, 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, 124), havendo, assim, uma abdicação do universalismo e uma renúncia da pretensão de falar pelo outro.

O ato de narração, em Ricardo Lísias, parece encarar tais desafios, lançando-se a 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, elemento 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. Da mesma maneira, observa-se a questão do narrar o outro, que, a princípio, imbrica nas escolhas narrativas, mas, posteriormente, se complexifica, inclusive, com o nome do autor dado a 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 novo instante, como se houvesse uma espécie de superação desse trauma, e escrever fosse uma forma de cura pela palavra, não de si, individualmente, mas do autor moderno. Haveria, portanto, uma certa retenção do impulso de relatar na Modernidade, especialmente qualquer coisa que não trate sobre si, em que 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? 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, 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. Tendo isso em vista, Ricardo Lísias parece lidar, por meio da própria linguagem, com os empecilhos narrativos impostos aos séculos 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 *Cober-tor 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, as 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, 9).

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.

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 da desordem, da repetição, e, por vezes, com traços paranoicos, obcecados. Além disso, esse discurso é frequentemente interrompido, criando lacunas na sequência lógica.

Tal característica pode ser observada em *Duas praças*, segundo livro de Ricardo Lísias, em que duas histórias se contam intercaladamente. Uma delas é a de Maria, com o narrador em terceira pessoa, 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, 66). Nele, além de valores subjetivos, há interrupções abruptas do discurso com um ponto final ou uma vírgula, deixando o sentido incompleto — elemento 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 e 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. 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, demonstrando uma voz narrativa pouco confiável, pois, mesmo

em terceira pessoa, é completamente passiva às limitações do personagem narrado.

Esse procedimento, segundo Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção – desenvolvimento de um conceito crítico”, é uma forma de o autor tornar ausente 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 (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 tê-la explicada indiretamente pela voz de um outro. Algo que, para Friedman, seria uma forma da ficção se fazer parecer mais verdadeira, pois,

se compêlir a ‘verdade’ artística é uma questão de compêlir a expressão, de criar a ilusão de realidade, então um autor que fale de sua própria pessoa sobre as vidas e as fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre a ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença (2002, 169).

Portanto, 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, igualmente, os meandros da voz narrativa em terceira pessoa que absorve. Porém, a subjetividade da persona pode servir como recurso.

Por outro lado, em *Duas praças*, 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 resolvem, pelo contrário, só pioram. Desse modo, o autor rompe também com as expectativas de estrutura de um texto investigativo. A história fica como uma tragédia esquecida e não esclarecida.

Nesse sentido, tampouco a voz narrativa em primeira pessoa garante ao leitor todos os elementos que estabelecem uma certa estabilidade ao 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, colocando 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.

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, a voz narrativa acompanha, majoritariamente, 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, 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, 204). Nota-se que, ainda assim, a subjetividade do personagem em foco permanece bem delimitada, ainda que na voz narrativa em terceira pessoa. 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 outra característica particularmente notável na narração desse 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, 218), quanto com o leitor, em passagens como: “enquanto vocês ficariam, o amigo aqui se levantou” (219); ou até em comentários destacados dos parágrafos, como “exato” (101) e “que porra é essa?” (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, 281), algo que pode ser lido como discurso indireto livre da conversa entre os personagens. O mesmo se dá 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” (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, 198).

Debatem-se 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 aí, 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, 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, 285).

Por fim, já nas últimas páginas, há a revelação de quem é a voz que narra a história, pois ela começa a usar a primeira pessoa e mais claramente a 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 se 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, 335).

Lísias parece, assim, expandir as experimentações com suas vozes narrativas mais uma vez. Quem narra, embora em terceira pessoa, é dotado da subjetividade dos personagens e se relaciona com eles como narrador, mas, ao fim, se revela também como participante da história. Este aspecto gera relativização da perspectiva, de maneira alguma buscando ordenar os eventos caóticos dos acontecimentos, mas conferindo sentidos, através de um ardil discursivo, e garantindo 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? Como ele poderia narrar detalhes tão privados e distantes das possibilidades físicas de serem acompanhadas por alguém, por exemplo, sem ter ido junto com Paulo para fora do país: Como ele conheceria 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.

Considerações finais

Esses são só alguns exemplos de como o procedimento narrativo em *Lísias* parece não seguir uma convenção mais tra-

dicional, 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 uma busca do novo lugar do qual foi incumbido o autor moderno, em quem não mais se vê uma atitude literária pedagógica.

Referências

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In.: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 57-64
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Novos realismos, novos ilusionismos”. In.: MARGATO, I.; GOMES, R.C. (org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. pp. 119-132
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, 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. pp. 166-182
- LÍSIAS, Ricardo. *Cobertor de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Duas praças*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. *Delegado Tobias 1*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 2*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 3*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 4*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 5*. E-galáxia, 2014.

Resumo

Nos séculos XX e XXI, desfez-se a ideia de que a “boa consciência” de um narrador em terceira pessoa serviria como amenização das tensões nas incoerências narrativas. 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. Essas colocações abrem diálogo com Roland Barthes (2004), para quem “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). O ato de narração, em Ricardo Lísias, parece encarar tal desafio levantando questões como as diferentes possibilidades da voz narrativa, bem como a intangibilidade do real. 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 novo instante, como se houvesse uma espécie de superação desse trauma e escrever fosse uma forma de cura pela palavra, algo particularmente notável nas experimentações com a voz narrativa que, por vezes, se aproxima tão intimamente de seus personagens que os absorve em suas cosmovisões e seus modos de falar, assim como, em outros momentos, chega a interagir com os personagens ou até mesmo desistir da história. Tendo isto em vista, Ricardo Lísias parece lidar, por meio da própria linguagem, com os empecilhos narrativos impostos aos séculos 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.

Palavras-chave: crise narrativa; morte do autor; Ricardo Lísias.

Abstract

In the 20th and 21st centuries, the idea that the “good conscience” of a 3rd person narrator serves as a mitigation of the tensions tied up in the inconsistencies of the narrative has been discarded. Modern fiction began to question the pure meaning of narrating. The incoherence of reality itself led to a rejection of the realist conventions – which highlight a referential conception of language. Thus, enunciation has become more prominent, blurring the boundaries between narrative and discourse. These issues converse with Roland Barthes’s theory (2004), for whom “language speaks, not the author; writing is [...] to reach a point where only language acts, ‘performs’, and not the ‘self’” (Barthes: 2004). The act of narration in Ricardo Lísias’ work inquires about the possibilities for using a narrative voice, considering the intangibility of human existence. Somehow, Lísias’ narrative constructions suggest being revolved by questions such as: how to narrate the unspeakable? How to be an author after the death of the author? The answers to them seem to reinvent and renew themselves all the time, as if a cure through the word was a possible means of overcoming the trauma. This is particularly notable in Lísias’ experiments with the narrative voice. Sometimes the narrative voice gets as close to his characters as to absorb them in their worldviews and ways of speaking. Sometimes, it interacts with the characters or even gives up the story. Therefore, by means of language itself, Ricardo Lísias deals with the narrative obstacles imposed by the 20th and 21st centuries. Experimenting with forms and breaking boundaries concerning narrative procedures, he seeks solutions to the problem of the narrator and the absence of the author.

Keywords: narrative crisis; death of author; Ricardo Lísias.

Submetido em 29 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de fevereiro de 2022.