

SOBRE VESTÍGIOS E COLEÇÕES: LEITURAS INTERSEMIÓTICAS NA OBRA DE RICARDO LÍSIAS

Danielle Cristina Mendes PEREIRA¹

Maria Betânia Almeida PEREIRA²

RESUMO: A presença de processos intersemióticos é uma tendência na literatura brasileira contemporânea, em meio a construções criativas que induzem à reflexão meta-artística. Consideramos a obra de Ricardo Lísias como participante desse contexto. Interessa-nos investigar, em *O céu dos suicidas* (2012) e *Fisiologia da Idade* (2015), a presença de uma tessitura multimodal que conjuga o visual ao verbal. Nas duas obras, há uma série de imagens oriundas de índices semióticos diversos - como histórias em quadrinhos, jornais, tampas de garrafas, selos, fotografias, mídias sociais. Tais índices emergem de uma aparente banalidade e levam a uma trajetória que alcança a potência de ressignificar as vivências, trazendo à tona dimensões surpreendentes das experiências das personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Lísias; Intersemiose; Literatura Contemporânea.

ABSTRACT: The presence of intersemiotics processes is a trend in contemporary brazilian literature, with its creative constructions that lead to meta-reflection. We consider the work of Ricardo Lysias as a participant in this context. We are interested in investigate, in *O Céu dos Suicidas* (2012) and *Fisiologia da Idade* (2015), the presence of a multimodal network which combines the visual and the verbal. In both works, there are images from various semiotic indices - like comic books, newspapers, bottle caps, stamps, photographs, social media. Such indexes emerge from an apparent banality and lead to a path that reaches the power to redefine experiences, bringing up surprising dimensions of the characters.

KEYWORDS: Ricardo Lísias; Intersemiosis; Contemporary Literature.

DAS CONTRADIÇÕES FRUTÍFERAS

Constitui-se um truísmo convencionar a pós-modernidade como um tempo de paradoxos e porosidades. Dentro dessa senda, a própria denominação institui-se, também, como arquitetura contraditória. Assumir a imersão nesse labirinto, talvez seja

¹ Danielle Cristina Mendes Pereira é Doutora em Literatura Comparada. Membro dos Grupos de Pesquisa Linguagem e Sociedade (FFP-UERJ/CNPq) e LAPEEL (UFRJ/CNPq), é professora adjunta do Departamento de Letras-Libras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atua como docente da graduação e da pós-graduação, como pesquisadora e como extensionista, coordenando o curso “Imagens Surdas”, em parceria com o Museu de Arte do Rio (MAR). É autora de **Mar à vista: olhares sobre o Romantismo de José de Alencar** (2014) e de capítulos de livros e de artigos sobre literatura e letramento. E-mail: danielle@letras.ufrj.br

² Maria Betânia Almeida Pereira – possui doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense. É professora adjunta do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando na graduação e na pós-graduação, com foco nas seguintes áreas: ensino do texto literário e suas inter-relações com outras linguagens, estudos dos novos letramentos, formação do leitor. E-mail: mbapereira@gmail.com.

mais profícuo do que tentar enquadrá-lo. De certa maneira, essa tensão acena como possibilidade criativa para a literatura, ao assumir-se como um espaço de experimentação, para além dos limites formais pré-estabelecidos.

Uma questão: a emergência e consolidação das Novas Tecnologias de Informação (TIC's) no cenário pós-moderno, e o estabelecimento de paradigmas radicalmente diversos de conhecimento e de leitura, a elas atrelados. O hibridismo dos modos e dos meios semióticos, o hipertexto, que se arvora como índice retórico, a transferência de papéis entre consumidor e autor, através da possibilidade do primeiro construir novos processos de autoria (CANCLINI, 2004) – rechaçando a mera recepção - elaboram espaços multimodais de diálogos que alcançam os textos literários.

Entretanto, a questão não é apenas contextual: em um segundo olhar, percebe-se na assunção dos processos intersemióticos presentes na obra literária um escopo político. Por escopo político, compreendemos a presença de uma reflexão meta-artística acerca das possibilidades e dos limites da palavra literária. Os modos como os processos intersemióticos nela apresentam-se, e a presença, na obra literária, de espaços multimodais de diálogo convergem para reflexões acerca das mobilidades das fronteiras que permeiam a experiência estética bem como sobre as incertezas no tocante ao lugar ocupado pela literatura.

Se, no cenário da arte contemporânea, “todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu próprio domínio e trocar seus lugares e seus poderes” (RANCIÈRE, 2010, p. 33) essa permeabilidade indicia uma crise referente à impossibilidade de limitar e de fixar a forma e a experiência estética, em uma falência de enquadramento que se revela altamente positiva, ao apontar para possibilidades artísticas inovadoras. A porosidade que se instaura amplia o gradiente dialógico da obra, instaurando uma heterogenia discursiva e modal. Abre-se caminhos para um estranhamento, para uma arte “de não-pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p. 91 e p. 92).

Para Garramuño, o não-pertencimento viria a ser “uma condição da estética contemporânea que se materializa em textos, instalações, composições musicais, vídeos, documentários e muitos outros formatos” (2014, p. 92) e diria respeito a “um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo” (*idem, ibidem*). Podemos encontrar, na literatura brasileira contemporânea, uma série de obras nas quais seria possível perceber o “não –pertencimento”, em textos que aludem a movimentos híbridos modais e estéticos, conexos à experiência contemporânea.

As reflexões de Jacques Rancière, em *O espectador emancipado* (2010) também aludem à condição da arte contemporânea, ao sinalizar a ruptura da ideia da presença da imagem como signo complementar ao texto literário. Em uma dinâmica mais profícuo, a relação entre imagem e texto passa a ser solidária (mas não, necessariamente, correlata), uma vez que operam no potencial de leitura mútua, construindo sentidos múltiplos a partir de suas relações.

Diante do exposto, interessa-nos, neste texto, pensar a obra de Ricardo Lísias como participante desse cenário, muito precisamente, em seus livros *O céu dos suicidas* (2012) e *Fisiologia da Idade* (2015). Queremos pensá-las em meio a essa paisagem de “não-pertencimento”, porém estendendo a questão para um não-pertencimento estético que vai ao encontro de um não-pertencimento, também, subjetivo, inscrito tanto nos deslizamentos identitários das personagens, como no próprio jogo da autoficção, em suas armadilhas. Nesse sentido, pensaremos as relações entre os textos verbais e visuais, explicitamente inseridos ou aludidos na narrativa. Pretendemos pensar sobre a apropriação de imagens oriundas de mídias, modos e origens semióticas diversas - como histórias em quadrinhos, jornais, tampas de garrafas, selos, fotografias e mídias sociais, em tessituras multimodais distantes das meras complementação e tradução, estando antes inscritas em situações simbólicas que criam e abarcam outros sentidos.

POR UMA ÉTICA DOS AFETOS E RESTOS: O CÉU DE RICARDO LÍSIAS

Ainda que de maneira superficial e abrupta, em processo de iniciação do exercício de leitura, os olhos do leitor passeiam pela capa de um livro. Está aí instalado o primeiro contato com a materialidade do objeto. As percepções dos detalhes a serem apreendidos vão depender de cada um e também de cada público a que se “destina” a publicação, pensando aqui a relação mercadológica tão em voga nesta época, mas que não é o nosso foco de discussão. Talvez uma segunda leitura do desenho da capa faz-se necessária, depois de ler o conteúdo presente na obra e assim outras revelações poderão ser suscitadas para além da forma e também, por que não, refletir junto dela. Nesse contraponto, ensaiamos uma proposição de um caminho para a leitura de *O céu dos suicidas* (2012), de Ricardo Lísias, começando pelas imagens presentes na capa.

Num fundo verde claro, cédulas de vários países aparecem estampadas em posição justaposta, formando um aglomerado de signos: rostos de homens e de mulheres, números, palavras em cores e alfabetos distintos. Chama a atenção a forma em que são organizadas as notas de dinheiro na capa: em primeiro plano, um quadrado ocupa a maior parte; já em seu contorno, o espaço retangular confere uma espécie de segundo plano. Entre o primeiro e o segundo planos, destaca-se o nome do autor – Ricardo Lísias – em fonte maior que o título da obra; porém este título é apresentado em posição posterior, com letras de menor tamanho. Na contracapa, selos de diferentes nacionalidades dividem os excertos da crítica do livro. Vistas de relance, as imagens assim inseridas podem passar despercebidas numa primeira leitura. No entanto, ao adentrar no universo da obra, podemos sugerir que a simbologia das cédulas e dos selos trazem pistas para desvendar os artifícios da narrativa. Mas nada é tão simples como aparenta.

O romance, constituído em primeira pessoa, tem como narrador-protagonista, Ricardo Lísias, homônimo do escritor, com ofício diferente deste, pois trata-se de um ex-colecionador, especialista em coleções, estudante de história. O que pode um narrador com tais características? Ao longo do romance o perfil desse exímio colecionador vai se desvelando. Da infância a adolescência teve a capacidade de juntar quase duas mil

tampinhas de garrafa, organizou conjuntos de selos e reuniu tudo que encontrava a respeito do time favorito de futebol. Mas, nesse último caso avisa, “havia apenas paixão, o que jamais pode ser o elemento central da atividade de um colecionador sério” (LÍSIAS, 2012, p. 12).

Cabe ao colecionador sério reunir, organizar, selecionar, separar, catalogar e, dependendo da coleção, classificar por ordens, séries, anos. É uma função minuciosa que demanda critérios, envolve estudo, pesquisa. A paixão, por sua vez, pode desvirtuar de ofício tão meticuloso, interferindo no resultado final, por outro lado, este sentimento é o moto contínuo destas pessoas, dedicadas a cultivar e a cultivar aquilo que a sociedade jogou fora e despreza.

Retomamos aqui o pensamento de Walter Benjamin ao estudar a poesia de Baudelaire. O filósofo analisa o poema “O vinho dos trapeiros”, e percebe, na comparação que o poeta francês faz em relação o trabalho do *chiffoneir*, uma maneira muito peculiar de aprofundar o estudo da lírica moderna baudeleriana em fins do século XIX. Nesse sentido, para Benjamin (1989, p.78 e p.79):

Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala o andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça.

No caso específico do narrador-protagonista de **O céu dos suicidas** (2012), a arte de colecionar, em certos aspectos, assemelha-se ao ato de escrever, uma vez que os artifícios da narrativa ensinam organização, seleção, pesquisa, estudo. O romance é estruturado em capítulos curtos, sem numeração e não excedem a duas páginas. As frases se organizam em períodos curtos, num ritmo enxuto que corrobora para a fluidez textual. A narrativa se abre, a princípio, sob o estigma da angústia que assola o personagem protagonista ao perder o amigo suicida, André. Dias antes do acontecimento fatídico, eles haviam travado uma pequena discussão, o amigo tentou uma reaproximação por meio do telefone, sem sucesso e o último registro de ligação de André fora para Ricardo. Sentindo-se culpado, o narrador empreende uma busca pelos rastros do amigo, no intuito de compreender o porquê do ato trágico e entender, sobretudo, determinados discursos que atestam a negação do céu para pessoas que tiram a vida.

Nesse percurso, reconstitui a figura de André, rememora os tempos passados, ao mesmo tempo em que e se reconstrói, através de uma viagem de redescoberta tanto interna quanto externa. Com muita perspicácia, ironia e por meio de um jogo de armadilhas, tece a urdidura do texto, emaranhando outra história – um segredo de família a ser desvendado. O tio-avô dera de presente para a sua coleção, uma caixa de envelopes de

cartas. O curioso é que esses envelopes não continham mais as cartas e os selos datavam de 1971 a 1980 e referiam-se a correspondências originárias de Santos. Com registros da década de setenta, figuravam ainda nesta coleção selos árabes doados por esse parente. A curiosidade maior do protagonista estaria em desvendar a relação entre essas missivas, pois percebeu no ato de doação a preocupação da mãe em assegurar de que não havia nenhuma carta perdida entre os envelopes.

Ao tecer três narrativas principais imbricadas - a trajetória em busca dos rastros do amigo suicida, a viagem de redescoberta do eu, a inquirição dos segredos de família - o protagonista empreende um périplo de natureza colaborativa, pois trata-se de um texto que reivindica a participação do leitor, uma vez que este adquire um papel importante dentro da ficção brasileira contemporânea, segundo o estudo de Regina Dalcastagne (2012, p. 10):

nunca fomos tão invocados pela literatura com tanta frequência e tamanha intensidade. É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional, ou, ao menos, estética, esperando ansiosamente que concluamos sua existência.

O personagem Ricardo Lísias convida o espectador de sua obra a seguir pelas trilhas de uma cartografia delineada, na maioria das vezes, por impulsos. De São Paulo parte para Campinas, à procura dos passos derradeiros do seu amigo, embora negue tanto esse caminho: “Desde que cheguei, tenho me repetido que não vim atrás dos rastros do André”, quanto o outro, de guinada interior: “também não vim atrás da minha própria história” (LÍSIAS, 2012, p. 43). Nesta cidade interiorana percorre vários lugares, dentre eles: a universidade onde estudou junto com André, as instituições psiquiátricas em que o amigo ficou internado e, por último, o cemitério. Vai trazendo à tona as lembranças dos bons momentos que passaram juntos e reconstruindo os sinais deixados pelo amigo no passado. Tal como o trapeiro de Baudelaire, o ex-colecionador de Ricardo Lísias está à cata de resíduos, vestígios, restos que possam formar a sua coleção particular. Numa dessas reconstituições, visita uma das clínicas psiquiátricas e vê a figura de Bin Laden, um companheiro de André. É nesse espaço que expurga as suas emoções, em tom de desabafo:

Estou chorando porque o André se enforcou uma semana depois de ir embora da minha casa. Choro porque falei na minha frente ele não iria se cortar. Na minha casa, não. Estou chorando nesse hospício chique porque só fico nervoso. Nesse hospício chique. Fico nervoso e ao mesmo tempo me sinto um fraco. E choro porque não entendi nada. Comecei a chorar no meio de todos eles porque coloquei um apelido no André. A gente ria muito. Choro porque a gente ria muito, porque o coloquei para fora de casa e uma semana depois me ligaram para dizer que ele tinha se enforcado. O meu amigo estava muito sozinho. O meu amigo se enforcou. Não paro de chorar porque o

André tinha se enforcado, porque só fico nervoso e porque todo mundo diz que quem se mata não vai para o céu.

Não consigo parar de chorar agora. (LÍSIAS, 2012, p. 55 e p.56)

Diante de tamanha comoção, a alternativa plausível ao leitor seria solidarizar-se com a dor do protagonista, ainda mais quando o texto literário dá voz a esse “personagem perdido, hesitante” – para reforçar os termos de Dalcastagne – insone, raivoso, amargurado. Um narrador com nervos à flor da pele que vocifera impropérios a seus interlocutores, grita no meio da rua, sofre taquicardia, cospe nas pessoas e tem algumas alucinações, no mínimo carece de atenção, ou “ajuda especializada”, conforme sugestão da mãe. A “adesão emocional” do leitor se deve, sobretudo, pela forma como esse narrador tece a trama, pois os comportamentos incivilizados acima referenciados, de certa maneira, são até justificáveis ao longo do enredo.

No plano do pensamento, o narrador reforça: é demasiadamente doloroso perder um grande amigo na circunstância relatada, é também inaceitável a condição outorgada aos suicidas no discurso religioso – seres impossibilitados de habitar o céu. No campo do discurso literário tal embate é posto a prova e o debate se alarga no sentido de trazer à baila aqueles que a sociedade rejeita ou joga fora. Além dos suicidas, estão nesse páreo os loucos e os idosos. Não é à toa que paralela às três narrativas principais citadas, junta-se a história da idosa que a família internou em uma clínica psiquiátrica. O narrador passeia por esse espaço perscrutando essas relações familiares e percebe um amor diferenciado da neta com a avó. Ao focalizar esse laço afetivo, coloca em evidência uma ética dos afetos. A neta avisa aos pais que não agirá da mesma forma que eles fizeram com a idosa, cuidará deles quando chegarem à idade avançada, jamais os abandonaria no hospício. Desta maneira, é interessante perceber a relevância do discurso literário que recupera essa ética, a contrapelo de outras ações sociais, sendo assim, não é descabido dizer que “a escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez adensá-la de sentido. E a pergunta pelo sentido é um lugar de confluência ética e estética” (KLINGER, 2014, p. 54). É por essas trilhas que a escrita de Ricardo Lísias caminha. O narrador não aceita o não-lugar que a sociedade reserva ao amigo suicida, portanto há lugar para ele no âmbito do afeto; André é digno de ir para o paraíso, e o céu de Lísias está aberto para ele. O livro-coleção é dedicado ao amigo:

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).

Assim termina o livro, que pode também ser lido como uma ode à amizade. O próprio escritor afirma que o livro se origina de um evento traumático. Ele perdera um amigo de nome André que se suicidou. Estudaram juntos no interior de São Paulo, Ricardo Lísias, homônimo do escritor, é o narrador-protagonista. Essas coincidências propositais revelam que alguns dados biográficos são aproveitados no âmbito da ficção. Como já dito anteriormente, a narrativa se dá por meio de armadilhas. Inserir a lupa do biografismo como bússola para interpretação da obra é um perigo que pode resvalar num reducionismo de leitura. Concordamos nesse sentido com Leonor Arfuch (2010) quando diz que nessas narrativas em que aparece certo jogo de “referencialidade”, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, não é isso o que mais importa. Acrescenta ainda: “não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes – mas precisamente as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação o que importa” (ARFUCH, 2010, p. 73). O mais importante é perceber a construção narrativa, os arranjos ficcionais elaborados. Assim, num compromisso ético e estético com a palavra, o narrador *on the road* de Ricardo Lísias empreende uma verdadeira viagem que implica a coparticipação do leitor. É uma leitura sedutora, pois enveredamos pelos (des)caminhos construídos pelo personagem de natureza errática, rimos e choramos ao mesmo tempo e, especialmente, podemos nos perder no meio das construções justapostas de histórias, mas podemos nos encontrar no percurso de volta à nossa condição humana.

IDADE, PALAVRA, IMAGEM: DO FUGAZ QUE SE QUER PRESENTE

A armadilha erigida em meio aos fios da ficção e do biográfico em *O céu dos suicidas* continua a se espalhar em *Fisiologia da Idade*. Se *O céu dos suicidas* é um romance que trata da investigação de uma trajetória de morte para se afirmar a vida, inclusive a partir da amizade, *Fisiologia da Idade* é um conto que parte da vida como caminho para a própria morte, em busca de uma sobrevivência, que se encontra, por vezes e com alguma dificuldade, em objetos afetivos capazes de semearem alguns sentidos à existência do narrador- personagem. É possível afirmar o diálogo entre as duas obras não apenas pela articulação multissemiótica, mas, sobretudo, pelo enfrentamento da noção binária que opõe vida e morte, vendo ambas as instâncias como complementares e, portanto, ao mesmo tempo destrutivas e construtivas. A assunção desse paradoxo parece ser um ponto de ligação entre os narradores. Do mesmo modo, eles parecem tecer o jogo da narrativa como ponto de afirmação possível diante da morte, apontando para o ato de narrar como forma de sobrevivência em um mundo impossível de ser decifrado.

Fisiologia da Idade faz parte de uma série de contos, também intitulados Fisiologias (da infância, do medo, da dor, da solidão, da memória, etc). O título Fisiologia remete a um olhar científico e objetivo para a matéria corpórea e provoca uma fricção com a obra, seus jogos de identidade, falências e incertezas. Essa precariedade assumida na obra em relação às noções de verdade e a qualquer consistência impõe um tom de ironia e desconcerto ao título.

Ao contrário das outras “fisiologias”, as quais foram lançadas em uma coletânea – *Concentração e outros contos - Fisiologia da Idade* é um conto inicialmente distribuído como E-book, com acesso gratuito pela Internet, o que já representa uma quebra de padrão, tanto por possibilitar o acesso livre dos leitores como por ter como suporte uma mídia alternativa ao livro como objeto de informação.

No texto, o narrador autodiegético Ricardo Lísias propõe-se a escrever as suas memórias, com base em recordações de infância, nos processos vividos em sua formação de leitor, e nas consequentes experiências de leituras. Entretanto, não há possibilidade de assumir o conto como um *bildungsroman*, isto é, como um romance de formação, uma vez que este se compreende como uma obra que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade” (MORGENSTERN, 1988, p. 64 a p. 66 APUD MAAS, 2000). Ao contrário, a obra distancia-se dessa dimensão ao assumir a imperfeição e a incompletude como condição constante da trajetória da vida - o perfeito não pode existir senão como comichão. A literatura é um esteio e, talvez, somente nela a perfeição possa perfazer-se; somente na literatura encontra-se abrigo para a eterna condição de mal-estar moderna que permanece e imiscui-se com tanta força pela pós-modernidade.

Por essa chave, não é inocentemente que o conto encerra-se com esta afirmação: “a peça de Samuel Beckett é perfeita. Para mim a literatura, a labirintite, tudo isso é o bastante”.

Estamos diante do fim, mas a estrutura circular do conto permite-nos esse percurso; menos do que compreender a vida, busca-se o que basta: assumir as fragilidades, abrigar-se na arte. Assim, estabelece-se a estrutura da narrativa dividida em três capítulos, o primeiro sem título, o segundo chamado “minhas dívidas” e o terceiro “acerto de contas”. Os dois últimos traçam paralelos interessantes entre a constituição de um sujeito à deriva (diante de suas dívidas e fracassos e de um acerto de contas que não consiste em vencer, mas em resistir e em procurar um mínimo de aceitação possível diante da vida) e o enfrentamento de um mundo dominado pelo capital, que o reifica. Na tensão entre as duas imagens, emerge um protagonista que luta para manter sua humanidade, tendo como arma a literatura, que consome e produz.

Há que se ler o silêncio do primeiro capítulo, entretanto. Aberto com a crise dos quarenta anos que assombra o protagonista, ele tem como marco inicial um paradoxo: a negação de um conto que se conta: “dessa vez não vou escrever um conto. Não vou escrever um conto”. A ironia da contradição preenche o livro ao aderir ao jogo da autoficção, compreendida como representações simbólicas de identidade entre autor, narrador e personagem, com identidades solidárias e convergentes. Klinger, já referida por nós, aponta para a autoficção como estratégia de performance, portanto, afastando-a, como conceito, da noção de verdade:

consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo

tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2014, p. 57).

Esse silêncio situa-se como o marco inicial de uma trajetória de recuperação da crise imposta pelo labirinto da meia-idade. O narrador anuncia sua tentativa de escape: “só saio daqui se de fato me recordar de alguma coisa: nos primeiros anos da vida, tudo o que fiz foi ler e jogar xadrez” (LÍSIAS, 2015, p. 17). O texto começa, assim, desde o início a mostrar suas aporias; em primeiro lugar, por não apontar, como poderia parecer a princípio, a leitura e o xadrez como experiências edificantes. Antes, reflete sobre como o xadrez, identificado com a inteligência e a lógica pelo senso comum e mesmo, às vezes, pelo próprio narrador, leva-o a situações de extrema precariedade emocional.

Em segundo lugar, essa aporia constrói-se nas imagens que permeiam a narrativa, estabelecendo relações não-complementares, afastadas da perspectiva explicativa do texto. Antes, imagem e palavra tensionam-se e constroem, a partir dessa fricção, novos sentidos. Por exemplo, na página onde o narrador confessa que “tudo o que fiz foi ler e jogar xadrez” encontra-se a capa de uma revista de quadrinhos, na qual o super-herói joga para cima um jogo de cartas. A imagem revela a força de um super-humano em contraste com a narrativa que será desvelada, em sua contramão, ao contar sobre os fracassos do protagonista quando menino.



Aqui, importa apontar os modos como o texto estabelece uma estratégia de *composição*, a partir dos recursos gráficos e visuais, nas quais elementos semióticos multimodais são tecidos em torno do que Kress e Van Leeuwen (2001) conceituam como *provenance*, isto é, a importação de signos de contextos diferentes dos nossos (outra era, outro grupo social, outra cultura) para o contexto no qual estaríamos, a partir do qual falaríamos. Assim, seriam construídos novos signos, que imprimiriam significados a ideias e valores associados ao nosso contexto, nesse processo intertextual e intersemiótico, no caso.

Desse modo, por exemplo, uma passagem do texto que se refere ao ódio do protagonista por jogadores de xadrez é ilustrada com a imagem de uma revista em quadrinhos da Disney, na qual uma personagem ameaça três homens com uma vassoura, expulsando-os de um local. A identificação do ódio da personagem dos quadrinhos ao ódio do narrador protagonista, de certo modo, arrefece a violência de seus sentimentos pela identificação com o índice de comicidade do gênero HQ (História em Quadrinhos). Por outro lado, a composição imagem-texto, pela estratégia da *provenance*, que tem como objeto os quadrinhos da Disney, pode ter efeito inverso, não amortecendo, mas, ao contrário, sublinhando o tom severo do narrador, como ocorre quando este critica o cenário literário contemporâneo no Brasil, com sua incipiência e relações de compadrio.

Isso ocorre em uma passagem do conto composta de um texto que aponta, ao mesmo tempo, para tal questão, e para a metarreflexão textual, ao desconstruir a possibilidade da autobiografia como gênero estável. Diz o narrador nesta passagem:

Só gente muito ingênua acredita em autobiografia. E apenas hipócritas afirmam que estão contando o próprio passado. Vou inventar uma infância pobre para me aproximar do establishment brasileiro e finalmente ser convidado para a. Com 40 anos, está na hora (LÍSIAS, 2015, p. 123).

Esta fala é endossada por um quadrinho no qual a personagem Mickey espiona vilões que negociam de forma espúria e dizem: “se você nos ajudar a ganhar, vai receber uma bela recompensa”.

De qualquer forma, há vários índices oriundos de modos semióticos visuais na narrativa, os quais surgem de modo aparentemente banal, embora entrem em relação com o texto construindo elementos potentes de leitura e possibilitando ao narrador ressignificar as suas vivências, de modo a desvelar experiências surpreendentes vividas por ele e pelos outros personagens do conto. Assim, mesmo as imagens que não aludem às leituras estabelecidas pelo narrador na infância, como as referentes à *graphic novel* *A morte de Stálin*, assumem-se como fios catalisadores de reflexão sobre as experiências já vivenciadas:

A morte de Stálin com as cores cinzentas e carregadas em muitas páginas, lembrou-me do sequestro de Mikhail Gorbachev... Foi nessa época que comecei a minha vida sexual. (LÍSIAS, 2015, p. 150).

Assim, trechos verbo-visuais de quadrinhos e *graphic novels*, além de outros índices, como uma conta bancária, a capa do jornal e reproduções de twitters, colocam-se na narrativa de modo a compor uma espiral de imagens que congregam tempos e espaços diferentes na tentativa de se escrever memórias que não são memórias, contos que não

são contos, isto é: exploram o “não-pertencimento” do texto à forma, assim como o não-pertencimento da memória a qualquer possibilidade de recuperação tranquila, e, ainda, o não –pertencimento do narrador a si, seja pela estratégia da autoficção, seja pela impossível estabilidade e unidade subjetiva.

Tais imagens, portanto, podem ser percebidas como vestígios catalisadores de percepções de experiências múltiplas, de tempos e espaços diversos, trazidas à tona simultaneamente pela narrativa. Seria coerente as compreendermos como *grisalha* (DIDI-HUBERMAN, 2014), isto é, como via ápora de presença e ausência, “como matéria agitada pela presença do tempo” (*Idem, ibidem*, p. 85). Com isso queremos postular a ideia desenvolvida por Didi-Huberman acerca do que ele toma como uma “grisalha moderna”, identificada como uma obsessão pelo tempo, pelo que ele deposita como seu vestígio – tal como apontam a fotografia “Cultura de pó”, de Man Ray e Marcel Duchamp, de 1920.

A partir dessa ideia, podemos considerar na obra tais imagens como condutoras a um movimento áporo entre a presença e ausência, por duas razões. A primeira, por ser representação e, assim, indiciar a própria falta, como já discutido por Foucault, em *Isso não é um cachimbo* (1988). A segunda, por estarem na narrativa, também, como estratégia de remissão a um passado possível, elaborado em consonância ao teor autoficcional, isto é, usando o hibridismo discursivo como indicador da porosidade entre realidade e ficção. Em meio a essa dupla ilusão, situa-se a tessitura de uma “autobiografia” às avessas, nas quais as imagens de textos claramente ficcionais são niveladas às de textos considerados como portadores da verdade, todos colocados em xeque, ao romper-se qualquer hierarquização.

“Qual o poder da literatura?” talvez seja a pergunta que perpassa toda a narrativa, diante de sequências de imagens verbais e visuais que se enfrentam como redemoinhos incessantes nos quais se cruzam realidade, ficção, passado, presente, lugares simbólicos e concretos. Um redemoinho de memórias em um livro que não se quer autobiográfico, em suas contradições, porque exige de seu narratário – como mais uma ilusão – uma leitura que escape da inocência. Nesse sentido, o narrador atrela a narrativa de seu mal-estar em um lançamento de livros a uma cena dos quadrinhos “Fun Home”, de Alison Bechdel”, na qual a personagem confessa:

-Poder? Eis uma palavra que não associo com infância. Acho que a infância tem mais a ver com “impotência” ou “prisão”.

-Era o poder da ignorância – sem ao menos uma pista sobre o mundo real ou minhas limitações. (LÍSIAS, 2015, p. 495).

Eis outra aporia: o adulto permanece infante, porque, literalmente, nem sempre ele terá a fala, tamanho poder, para si. Conhecedor dos seus limites, esse conhecimento o liberta e o aprisiona, ao mesmo tempo. Pela arte, avizinha-se o espaço para falar. Por esse

caminho, o narrador, no texto subsequente ao trecho aludido, diz gostar de “Fun Home”, embora discorde de sua irreverência, para depois refletir: “sem dúvida temos nosso próprio caos” (LÍSIAS, 2015, p. 495).

Assumir o caos - da palavra, da memória, da subjetividade, da experiência estética-, e enfrentar a contradição de organizá-lo, entregando as suas lacunas, é o desafio que perpassa esse conto não-conto. Nesse sentido, podemos alinhá-lo à obra *O Céu dos Suicidas*, reconhecendo, nas duas, movimentos narrativos delineados pelo duplo caminho da negação de uma memória linear e da assunção de sua precariedade. E, de forma idêntica, pela compreensão da implosão dos limites da experiência literária, em alinhamento com a perda de limites da própria subjetividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas aqui discutidas, pelas peculiaridades que se apresentam para além do jogo ambíguo de performatização discursiva de um narrador-personagem-autor-ator aludem a um processo intersemiótico, capaz de desequilibrar, de certa maneira, o estatuto da representação simbólica ficcional que a *priori* teria nas palavras o seu singular princípio. Na verdade, poderíamos refletir, considerando essa proposição que tanto *O céu dos suicidas* quanto *Fisiologia das idades*, inseridas no contexto da pós-modernidade, apontam para outro encaminhamento que sugere novas reformulações, no que toca à questão: para onde vai a literatura?

Teóricos com Canclini (2004) e Rancière (2010), dentre outros, corroboram para o entendimento dessa questão ao trazerem conceitos que dialogam com os atuais mecanismos da cena das linguagens artísticas contemporâneas. As obras de Ricardo Lísias compõem um desses percursos construídos por meio de uma inquietação que viabiliza, cada vez mais, o duplo e dubio confronto e encontro das palavras com as imagens e com toda a sorte de miudezas aparentemente fugitivas das coleções urbanas.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. **Obras escolhidas**; Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha e Poder do Tempo*. S.l.: Imago, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARRAMUÑO, Florencia. *Formas da Impertinência*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRESS, Gunther et VAN LEWEEN. *Multimodal discourse*. London: Arnold, 2001.

LÍSIAS, Ricardo. *Fisiologia da Idade*. S.l.: E-Galaxy, 2015 – formato e-book.

_____. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo : Editora UNESP, 2000.

RANCIÈRE, J. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.