

# Minimalismo grotesco e desterritorialização na obra de Ricardo Lísias

Ângela Maria Dias

Universidade Federal Fluminense

RESUMO: A globalização empresarial constitui o tema de *O livro dos mandarins* que, mais além de configurar uma sátira à vida corporativa e suas ambições, oferece uma reflexão pautada por um tipo de humorismo pirandelliano sobre o caráter paradoxal da existência humana, em seu jogo enganoso entre o ser e o parecer. Ao forjar um estilo afiado pela estética minimalista, despido de linguagem figurada e vazado num tom não emotivo, o escritor agencia o implausível do enredo farsesco, desviando-se do diapasão unidirecional da crítica dos costumes, com boas doses de ceticismo analítico e refinado criticismo.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Lísias – *O livro dos mandarins*. *O livro dos mandarins* – Crítica e interpretação. *O livro dos mandarins* – Humorismo.

ABSTRACT: A globalized business environment is the theme of *O livro dos mandarins*. This satire on corporate life and its ambitions is remindful of Pirandellian humorism as it offers a reflection on the paradoxical nature of human existence in its deceitful interplay between appearance and reality. Drawing on minimalist aesthetics to forge a style that is stripped

of figurative language and marked by an unemotional tone, the writer enables the implausibility of a farcical plot and thus distances himself from unidirectional critical voices, with a good dose of analytical skepticism and refined criticism.

KEYWORDS: Ricardo Lísias – *O livro dos mandarins*. *O livro dos mandarins* – Criticism and Interpretation. *O livro dos mandarins* – Humorism.

A globalização, entendida como vertigem e movimento incessante da informação, numa viagem sem corpo, em que o instantâneo desrealiza o espaço e emancipa alguns das restrições territoriais, constitui o mote glosado pelo *O livro dos mandarins* (2009) de Ricardo Lísias, por meio da paródia em que se consuma. O efeito Baudrillard descrito em *América*, a pátria da hiper-realidade, “lugar mundial do inautêntico”, capaz de fazer proliferar “toda a energia do simulacro” (BAUDRILLARD, 1986, p. 89), neste romance muito bem humorado, comanda o comportamento de todos os personagens e a dinâmica de suas relações.

O mundo corporativo dos homens Paulos e das mulheres Paulas, todos muito assemelhados e previsíveis, em seu pragmatismo em torno de prestígio, capital e poder, em princípio, poderia ser considerado o alvo primordial do relato, assim tomado como obra engajada na antropofagia dos excessos e aberrações do universo empresarial, dos grandes bancos, consultorias, e empreendimentos financeiros. Entretanto, o espetáculo capitalista dos jogos de interesse e do padrão mercantil das trocas e relacionamentos, do nosso ponto de vista, não constitui exatamente a pedra de toque da narrativa.

O percurso de Paulo, um executivo ambicioso e obstinado, nas várias etapas de sua cruzada pela consagração profissional, compõe um enredo engenhoso, pleno de surpresas, efeitos grotescos e divertidas reviravoltas. Na competição pela conquista de um lugar no projeto que seu banco pretende desenvolver na China, o candidato joga todas as fichas: estuda mandarim, coleciona inúmeros arquivos com artigos sobre todos os aspectos da vida chinesa, interessa-se pela vida de Mao Tsé Tung e se transforma num perito sobre a sociedade e suas tendências.

Mais adiante, depois de selecionado para um estágio em Londres, entre os melhores do mundo, uma surpresa o aguarda e surpreende o leitor. Ocorre que, ao contrário de suas expectativas, e embora tenha sido tratado como uma das estrelas do banco, pela presidência mundial em Londres, durante as reuniões sobre o projeto China, Paulo recebe outro convite bastante desconcertante. Deverá trabalhar no Sudão para avaliar quais são as possibilidades de investimento do banco, com o país considerado “um dos principais parceiros comerciais da China” (LÍSIAS, 2009, p. 100). Assim se transtornam os planos de alguém que pretendia, depois de administrar “o furacão econômico” chinês, chegar a “ocupar o lugar do Paulson no banco”, ou seja, a presidência (LÍSIAS, 2009, p. 98).

Entretanto, o extravio da experiência chinesa não o impede de, na volta ao Brasil, já ter o esboço de um livro de aconselhamento empresarial e os planos de criar uma empresa especializada em *mentoring*, *coaching* e *counselling*, além de uma equipe de profissionais, que com ele irão colaborar, em suas respectivas especialidades, na futura *Confucius*.

A primeira parte do romance, passada no Brasil, apresenta a vida recolhida e obstinada do executivo a partir da voz de um narrador onisciente e ocupado, através de enxutas descrições da convivência empresarial, em apresentar um mundo padronizado, de personagens tediosamente de mesmo nome, convocados à cena num registro impassível e monótono. Duas características personalizam o Paulo protagonista. Uma perene dor nas costas, cuja peculiaridade era mover-se constantemente, deixando-o sempre inseguro, e a irrestrita admiração pelo ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. As peças do xadrez obsessivo do personagem, em sua luta pelo sucesso, incluem ainda além dos outros colegas de trabalho, todos Paulo ou Paul, o diretor inglês do banco, duas mulheres Paula, a diretora de RH, sua admiradora, e a secretária Paula, que fora dispensada pelo “filho da puta do Godói, que sempre quis o cargo dele no banco” (LÍSIAS, 2009, p. 16) e em seguida requisitada por Paulo, como demonstração de sua compreensão e tolerância que “combina com as intenções humanitárias que o banco vem assumindo há algum tempo” (LÍSIAS, 2009, p. 19).

A impessoalidade do estilo, em seu distanciamento maquínico e repetitivo, também se revela no controle do universo narrado pelo narrador que, todo o tempo, antecipa eventos que supostamente vão ocorrer. Assim, desde o primeiro segmento do relato, uma intromissão narrativa, repetida em inúmeras ocasiões, assinala que a dor nas costas de Paulo seria curada por uma determinada cama coreana, de marca Ceragem, encontrada em Pequim (LÍSIAS, 2009, p. 12).

Aliás, a repetição constitui um dos princípios básicos do estilo pobre e meticuloso deste narrador que, embora onisciente, compraz-se em colar-se ao protagonista, na mimetização de sua perso-

nalidade obsessiva, e precisamente demarcada pelos mesmos pontos cardeais: a dor nas costas itinerante, a admiração pela figura de Fernando Henrique e a ambição profissional.

O uso de uma linguagem reiterativa, composta em frases curtas e assertivas, é incansável na repetição de expressões, palavras e na reiteração dos mesmos dados e do mesmo nome próprio, disposto, com poucas variantes, de maneira genérica para designar todos os funcionários da corporação. Esse esquema sintático se combina a dois outros recursos, cuja ocorrência previsível reitera o metódico do efeito geral: a substituição do nome do protagonista por paráfrases ou epítetos tomados pelo narrador, a partir da perspectiva de outra personagem sobre ele, e o emprego do anacoluto, em frases que se interrompem abruptamente, sugerindo ao leitor o que suprimem.

O discurso indireto livre, bem entremeado à voz narrativa, de um lado possibilita a solidariedade à psicologia do protagonista e, de outro, por vezes, fundamenta o anacoluto. Como por exemplo, é o caso no seguinte trecho do primeiro capítulo, uma das primeiras ocorrências do romance:

Se ele conseguisse fugir da perseguição do Godói, aquele filho da puta, e quem sabe atingisse uma vice-presidência dali a alguns anos, já estava bom demais.  
Quando a gente olha para o passado. Se bem que executivos não devem fazer isso (LÍSIAS, 2009, p. 24).

Além disso, a proximidade entre narrador e personagem, na figuração da platitude do estilo também está enfatizada pela abusiva

contaminação da narrativa com a banalidade de juízos de valor tolos ou ainda tautológicos:

É incrível como os funcionários que vão continuar funcionários pelo resto da vida gostam de falar. Por isso, no livro para futuros executivos que ainda não é prioridade para o Paulo (nesse momento ele pensa apenas no Projeto China), ele vai formular um conselho muito importante para os colegas que algum dia precisarem promover alguém dentro de uma empresa: prefira sempre os funcionários mais calados (LÍSIAS, 2009, p. 25).

Esta escrita alimentada pela imbecilidade e siderada pelo clichê, ao mesmo tempo em que absorve a mentalidade de Paulo, com seu padronizado arrivismo, refém da vulgata e do receituário dos manuais de administração empresarial e aficionado aos mitos da produtividade corporativa, dela se distancia por pequenas discrepâncias que vão aos poucos se avolumando e afastam o narrador da visão dominante no mundo narrado.

Inicialmente, ou seja, no primeiro grande bloco do romance, o *Livro 1 Brasil Agosto de 2003*, o recurso adotado consiste na mencionada substituição do nome do personagem principal por paráfrases ou outros nomes que, num processo infundável e linear, vão-se modificando, ao sabor dos acontecimentos e das diversas opiniões emitidas pelos outros personagens sobre Paulo.

Nesse sentido, temos que a primeira transformação vocativa ocorre em função da perspectiva de Paula, a diretora de RH e amiga do executivo, que “torce pelo excelente profissional que enxerga no

*homem Paulo*” (LÍSIAS, 2009, p. 30). A partir daí, o narrador começa a empregar a expressão assinalada em lugar do nome simples, trocando-a sucessivamente por outras, de acordo com pontos de vista que podem ser elogiosos ou ainda depreciativos. Tem-se ao final do romance o seguinte conjunto, composto, como se pode observar, também com sinais gráficos, que, à exceção de um ideograma chinês, de uma feita utilizado na designação do nome, se encontra abaixo reproduzido:

o homem-paulo; Maozinho; Pau\*\*, Pa\*\*\*, P\*\*\*\*, \*\*\*\*\*; o branquelo; o grande amigo brasileiro; este aqui (ou neste aqui); Belé; Belé porra nenhuma; Versati (ou Versatinho); o bobo; Paulinho; exceção; o menino; um homem-feito; ming ming; o marido dela; o brasileiro; o amigo aqui; o samurai chinês; seu malandrinho; o homem mais inteligente do mundo; o desgraçado; grande bundão; essa mula (dessa mula); aquele cara que foi para a China; o doutor; muito detalhista e metódico; o autor; o escritor de verdade; o torto; o homem realizado; qualquer escritor.

Desta maneira, já o primeiro bloco anuncia a disposição humorística do narrador que, nas demais partes, alarga-se, ao focalizar o arrivismo do Paulo protagonista em meio à comédia das aparências levadas às últimas consequências, o que dá um tom de burlesco absurdo ao conjunto. Nesse sentido, a plêiade de recursos inerentes ao virtuosismo estilístico marca certa distância da voz narrativa em relação à peripécia narrada e concretiza o *non sense* dominante.

Entretanto, o estranhamento formal não desfaz a fisionomia abúlica da linguagem, forjada pela inundação de estereótipos e imagens clichêizadas, dispostas num tom votado à mimetização de personagens planos e tipificados, movendo-se em comportamentos previsíveis e relacionamentos meramente utilitários.

A cuidadosa composição deste antiestilo, inclinado à impassibilidade, avesso à linguagem figurada e forjado numa sintaxe simples, direta e paratática, inchada por repetições de nomes, paráfrases e motivos, sugere a pauta do que Leypoldt, em seu livro *Casual Silences*, denomina de realismo minimal.

Por outro lado, a abertura narrativa, equilibrada entre a promessa e o adiamento do sentido, num relato inconclusivo, pelo uso do anacoluto e pelo sucessivo desfiar de repetições, gera uma recepção desconcertada por uma espécie de dupla ambiguidade do narrador. De uma parte, a objetividade do referente fica estranhada pela forma meticulosa da exposição, numa espécie de efeito hiper-real, em que a dimensão mimética se enfraquece pela força do antiestilo, capaz de descentrar a enunciação, desacreditando-a. De outra, a focalização se divide entre a perspectiva interna, na solidariedade ao ponto de vista do personagem, e externa, pelos truques artificiosos do estilo ou pelas antecipações do enredo, que podem ser, inclusive, falseadas.

Assim, já neste primeiro capítulo, o narrador, sem perder o tom impessoal e neutro, começa a brincar com as expectativas do leitor, e embora no final já anuncie o novo destino do personagem, pouco antes, é capaz de adiantar sobre o “homem Paulo” que “é muito provável que ele acabe se estabelecendo, quase até a aposentadoria, em Pequim” (LÍSIAS, 2009, p. 30).

Assim, desde a primeira parte do livro, o leitor fica com a comprovação de que o narrador robótico e descritivo não é confiável e blefa. Da segunda parte em diante, o tom de paródia se adensa na medida em que o narrador começa explicitamente a desarranjar a própria linguagem, pelo extravio das referências geográficas. Assim, o segredo recomendado ao personagem sobre sua missão estratégica no Sudão, para todos os efeitos, escamoteada como uma pseudoestadia na China, será assumido como confusão cômica pela voz narrativa.

Desde o título do 2º bloco — *Livro 2 China Fevereiro de 2004* — se instaura a balbúrdia do ruído intencional. A babel das línguas — o mandarim da China e o árabe do Sudão — será explicitada graficamente na página do romance e o narrador vai designar o personagem pelo ideograma chinês, enquanto fará a referência da companhia aérea que leva Paulo ao país africano, também com o alfabeto específico da língua árabe. A perspectiva paródica transforma a globalização do mundo empresarial, em seu afã migratório na caça ao melhor investimento, numa algaravia em que a escrita deslocalizada cria um espaço esquizofrênico, à imagem e semelhança das fantasias do personagem e dos imperativos sigilosos das grandes corporações.

Segundo Michel de Certeau, “o espaço é um lugar praticado”, ou seja, um cruzamento de “vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo” e a leitura traduz a prática do lugar num sistema de signos — um escrito (CERTEAU, 1994, p. 202). A leitura que a voz diegética faz do Sudão assume todos os ruídos de seus personagens e os transmite ao leitor, ao misturar as referências num relato que constrói uma espacialidade híbrida, hilariante e alienada, pela síntese absurda que tenta operar. A chegada do personagem ao hotel

já indicia o cruzamento de perspectivas que vai marcar o enredo do romance como uma grande simulação narrada num tom impassível.

O dia ainda não tinha clareado quando o motorista deixou o aeroporto em direção ao hotel Hilton, onde o branquelo passaria a morar durante o tempo que ficasse na China. É um lugar muito bonito, bem próximo ao Nilo. [...]

A escuridão continuava intensa, mas ele distinguia ao longe algumas fogueiras, o que deixava o ambiente meio pesado, sobretudo porque a cor do fogo, um dourado muito forte, contrastava no escuro com o brilho do céu completamente estrelado. A China não tem, ao menos por enquanto, problema de poluição (LÍSIAS, 2009, p.115-117).

A onisciência do narrador e sua porosidade em relação aos pensamentos e sentimentos do protagonista misantropo e esquisito, capaz de acreditar, no Sudão, que ainda continua “no comando do Projeto China” (LÍSIAS, 2009, p. 120), transformam o romance na narrativa em abismo do planejamento de uma outra obra, o manual de aconselhamento empresarial baseado na suposta “experiência chinesa” do executivo: o *livro dos mandarins*, que inclusive consiste no próprio título da ficção.

A cacofonia geográfica agrava-se pelo estilo reiterativo e quase todas as referências ao país sofrerão a interferência da China, o que produz passagens humorísticas, na captação da interioridade monotemática de Paulo, em relação a qualquer aspecto do país africano:

Com uma sensibilidade muito apurada para essas coisas, o branquelo logo viu que teria problemas com a língua do Sudão: os chineses falam árabe e mesmo os que dominam um pouco do inglês, caso de Omar Hasan Ahmad al-Bashir, se comunicam com alguma dificuldade, sobretudo por causa da diferença fonética (LÍSIAS, 2009, p.128).

As notações sobre a economia e a cultura do Sudão transmitidas nos relatórios ao banco são absolutamente risíveis por conta do tom indeciso entre uma ingenuidade beirando o cinismo e a obsessiva busca de precisão e objetividade, característica de Paulo. Assim a fisionomia dissoluta e desorganizada do contexto aparece sob as lentes eufemísticas do personagem, filtradas pela contenção do narrador.

Assolado por guerras de extermínio, como a de Darfur, e hostilidades intertribais, dependente dos chineses que investem e compram petróleo em troca de bens e serviços gerenciados segundo os interesses da exígua burocracia governamental, o país ficcional se esboça numa chave paródica, em que o convencional *approach* empresarial culturaliza os costumes da corrupção estrutural:

Não é que no Sudão essa questão do obséquio desinteressado não exista, [...] Simplesmente, o lado nativo não firma as relações com vistas a uma necessidade futura, como costuma ser o caso no Ocidente. Para o homem sudanês, sempre tem que haver uma contrapartida financeira, mesmo que modesta, imediata e em espécie. [...] É preciso lembrar, [...] que no mundo de hoje as corporações devem estar absolutamente atentas para a cultura local. Infelizmente, nesse

documento prévio, além da presença maciça e incontornável das taxas informais, ele ainda não sabe definir muito bem quais os pontos decisivos da cultura sudanesa [...]

Pelo que pode notar nas poucas vezes em que viu os sudaneses redigindo um texto à mão, eles parecem caprichar muito no aspecto circular da caligrafia das letras árabes, o que evidentemente denuncia um caráter flexível por parte da população. Esse detalhe, porém, não deve levar à conclusão de que a economia sudanesa é de comportamento aleatório. Ao contrário, ela parece toda apoiada em um pequeno grupo de bens tangíveis, absolutamente nas mãos dos chineses, que compram commodities em troca de pagamento em dinheiro, serviços e, inclusive. Essas últimas, de um jeito meio escancarado, chegam em Porto Sudão, lugar de escoamento da economia do país (LÍSIAS, 2009, p.158).

O uso do anacoluto, na medida em que o enredo avança, em reviravoltas farsescas, se amiúda, abrangendo também a brincadeira com os sinais de pontuação, como ocorre no exemplo do parágrafo acima (“e, inclusive,” ).

Outro motivo crucial na economia da trama, de grande rendimento humorístico e capital importância para o desenvolvimento da terceira parte do romance, consiste no sexo. O tratamento burlesco da matéria vai enriquecer-se de uma fabulação que aproveita uma tradição antiga e bastante chocante à perspectiva ocidental, ainda em uso em países da África, da Ásia e do Oriente Médio: a clitorectomia, ou a extirpação do clitóris.

Em função da dor movente nas costas, Paulo vai solicitar a um dos funcionários do hotel, “o instrutor de musculação” que lhe providencie uma massagem relaxante. “O personal Omar Hasan Ahmad al-Bashir, um dos homens mais atraentes de todo o país”, era o encarregado dos “cuidados com o corpo dos hóspedes” (LÍSIAS, 2009, p. 126) e, prontamente, indicou Salma para cumprir a tarefa. As massagistas que, evidentemente, não se restringiam ao ofício puro e simples, mas dedicavam-se com afinco a um relaxamento mais completo do cliente, tinham uma característica muito peculiar. Eram mulheres que possuíam “uma marca na região da.” (LÍSIAS, 2009, p. 140).

Mais uma vez o anacoluto brinca com a surpresa de Paulo que, a partir daí, passa a servir-se largamente dos serviços especializados das muitas “Salmas” disponíveis no hotel.

A esse respeito, o tratamento dos nomes continua o mesmo processo de repetição serializada, já utilizado com os “Paulos”, “Paul”, “Paulson” e “Paulas” do banco de investimentos. Todos os figurantes do Sudão/China são chamados de Omar Hasan Ahmad al-Bashir, desde o motorista e do professor de musculação, até o ministro da saúde e o presidente da república.

A última parte do Livro 2, quando é narrado o sequestro de Paulo pelos dois Omar Hasan Ahmd al-Bashir, o motorista e o professor de musculação, e três “chinesas”, igualmente chamadas Salma, apresenta, nos últimos segmentos, o relato conturbado do delírio do personagem, atormentado pelo cerco do calor, das alucinações e dos sudaneses que o mantêm refém até o Egito, a fim de partirem em conjunto para o Brasil, com documentos falsos.

O virtuosismo narrativo da passagem é agravado pelos vocativos empregados para designar Paulo, a partir da perspectiva dos perso-

nagens que o dominavam: “aquele bundão”, “essa mula que não para de rir” (LÍSIAS, 2009, p. 241; p. 245).

O Livro 3, intitulado *Sudão (a partir de)*, mais uma vez brinca com a desorientação geográfica geral para anunciar a volta ao Brasil de Paulo, com seus novos funcionários: “as três gueixas [...] e os dois samurais” (LÍSIAS, 2009, p. 252). As trapalhadas com os chineses desocupados na chegada são inúmeras e sempre em torno da atuação das três massagistas que, com sua estranha cicatriz, fazem grande sucesso entre os profissionais da polícia, na cidade natal de Paulo, onde se estabelecem provisoriamente.

Os preparativos para a inauguração da *Confucius*, empresa especializada em *counseling*, *coaching* e *mentoring*, implicam, então, a distribuição de responsabilidades entre os recém-chegados, além da redação do *Livro dos mandarins*, atribuída ao poeta Paulo.

Parente da mulher Paula, e objeto satírico de uma crítica às vaidades literárias, o personagem encarna mais um *gauche* obstinado. Espécie extraviada de Bouvard e Pécuchet, pela crença no conhecimento livresco, o poeta malsucedido, fracassado na carreira universitária e obcecado pelo sucesso literário, considera-se incapaz de forjar “uma postura pública à altura dos seus versos”, o que o conduz à busca “de um modelo para a vida cotidiana”, pela leitura das mais diversas biografias, “desde por exemplo uma especulação sobre a vida de Homero até o belo estudo de Sartre sobre Charles Baudelaire”. Segundo o olímpico narrador, o poeta Paulo termina comportando-se “como uma espécie de amálgama caótico de todos” (LÍSIAS, 2009, p. 258).

A estruturação da empresa, contando com o trabalho dos cinco estrangeiros, apresenta, segundo o enfoque de Paulo, um diferencial:

“sessões individuais de massagem oriental antiestresse” oferecidas pelas três gueixas (LÍSIAS, 2009, p. 300). Em função da demanda elevada, o empresário contrata mais uma gueixa, uma brasileira com quem uma das sudanesas/chinesas fez amizade, durante a estadia num hotel em Osasco. Todas elas, uma vez no Brasil, ganham nomes chineses como Liu Xan, Liu Xin e Liu Xun (p. 305) e a nova funcionária passa a chamar-se Liu Xen (p. 312).

Apesar de alguns percalços, as coisas se organizam cada vez melhor: a consultoria se firma, sobretudo por conta da procura às massagens, o livro de Paulo fica pronto e a última cena do romance reafirma a grande encenação em que todos estão envolvidos, ao apresentar um fato absurdo e inusitado numa chave de absoluta naturalidade.

A farsa se consuma embora, em alguns momentos de poucos personagens, assome a sensação estranha de que o “rei está nu”.

O poeta Paulo, apesar das simpatias pelo patrão Paulo, não gosta de ir à *Confucius* porque “acha tudo aquilo uma enorme picaretagem” (LÍSIAS, 2009, p. 320).

A mulher Paula, num dos capítulos curtos, estruturado em monólogo interior, premeida pelas desatenções do noivo, é capaz de despir a máscara: “essa *Confucius* é um puteiro, é um puteiro, puteiro, puteiro, puteiro, é um puteiro desgraçado, seu canalha, canalha desgraçado, isso é China, é China esse puteiro aí, seu torto, você é torto, seu filho da puta” (LÍSIAS, 2009, p. 313).

Surge ainda uma única situação de fato embaraçosa, registrada por narrativa de personagem não identificado, provavelmente um ex-auxiliar do banco contratado por Paulo para trabalhar na consultoria. É quando um cliente japonês bêbado, ao sair gritando o óbvio pelo corredor da firma, ameaça o teatro do orientalismo:

Essa não é gueixa, ela é preta, ninguém vê que ela é preta, seus trouxas? Tudo um bando de trouxa picareta, ninguém vê que essas putas não vieram da China nada, seus otários? Tudo preta. [...]

Esse jardim é japonês, e não chinês, suas bestas. E não tem chinesa nenhuma nesse puteiro de merda. E tira a mão de mim, seu fedorento (LÍSIAS, 2009, p. 331-332).

Tudo se apazigua quando alguns “delegados (que) esperavam a vez para a massagem oriental antiestresse [...] resolveram dar um jeito no invejoso filho da puta” (LÍSIAS, 2009, p. 332).

O desconcertante do final, entretanto, estranhamente não desfaz uma espécie de solidariedade que a narrativa cria entre o leitor o personagem Paulo, apesar do seu marcante arrivismo e do descarado oportunismo que manifesta na orquestração do proxenetismo com disfarce de consultoria. A dialética dúplice e contraditória do relato equilibra-se bastante bem entre o efeito geral de absurdo do enredo e o desarranjo do estilo. Nele, não apenas a desorientação geográfica relativiza o jogo da verossimilhança, também prejudica-do pelo constante desengajamento da dimensão mimética pela voz narrativa, flutuante entre a focalização interna e a notação externa.

Este descentramento que força a elocução a tornar o enunciado risível ou incoerente provavelmente reflete o sentimento contraditório que Pirandello atribui ao humorismo. Em seu longo texto sobre o assunto, o teatrólogo-ensaísta afirma que “todo verdadeiro humorista não é somente poeta, senão também crítico” (PIRANDELLO, 1999, p. 153), “pela atividade especial que nele assume a reflexão — gerando o sentimento do contrário — o não saber mais de que

parte ficar, a perplexidade, o estado irresoluto da consciência”. O caráter reflexivo do humorista, pela capacidade analítica, aplica-se a tudo decompor: “toda imagem do sentimento, toda simulação ideal, toda aparência de realidade, toda ilusão” (PIRANDELLO, 1999, p. 164). Nesse sentido, o escritor aponta também para “uma inata ou hereditária melancolia”, resultante de “um pessimismo ou um ceticismo adquirido com o estudo e com a consideração sobre as sortes da existência humana, sobre o destino dos homens” (p. 153).

A perspectiva do narrador diante das confusões e trapaças do protagonista Paulo, sem dúvida, produz a indecidibilidade do leitor em relação ao personagem que, embora construído com alguns poucos traços recorrentes, desperta certa compaixão. A dor itinerante, a par da própria natureza meio mecânica e, por isso, segundo Bergson, (1960, p. 73) risível, não deixa de constituir também, por outro lado, um motivo de humanização e um sintoma de fraqueza. À semelhança dos demais atributos, a dor é insistentemente repisada no relato, numa chave de repetição com ligeiras variações:

Desde menino, o amigo aqui sente uma dor estranha na região da coluna. Não é nada exatamente muito forte, mas mesmo assim angustia bastante: o problema é que o incômodo, além de nunca desaparecer, anda de um lado para o outro (LÍSIAS, 2009, p. 221).

[...] desde menino, ele sente uma dor nas costas bastante estranha. A bem da verdade, não é uma dor exatamente muito forte, mas o problema é que ela anda e, se estiver na coluna vertebral e ele sentir um calafrio de emoção (ou de medo, receio, nervosismo, enfim, tudo isso), aí sim o choque é tão

grande que parece quase matá-lo. Ele chega a rolar no chão de desespero (LÍSIAS, 2009, p. 223).

Talvez seja importante dizer que aquele cara que foi para a China sente uma dor incômoda nas costas desde menino. Ele já tentou todo tipo de tratamento, mas nada funcionou. Hoje, a dor acabou se tornando parte do seu corpo (LÍSIAS, 2009, p. 267).

A própria repetição de motivos e situações, também segundo o filósofo francês é digna de despertar o riso, na medida em que apresenta personagens submetidos a forças aplicadas numa direção constante, “truncando assim o curso mudável da vida” (BERGSON, 1960, p. 76). Contudo o que surpreende nos personagens criados por Ricardo Lísiás é o seu caráter simultaneamente obsessivo, inseguro e, ainda assim, cativante num certo sentido. Não apenas Paulo, no *Livro dos Mandarins*, mas outros personagens das novelas incluídas no volume *Anna o. e outras novelas* (2007) configuram este coquetel de caracteres dissonantes.

Em “Diário de viagem”, por exemplo, o narrador, além da obsessão pelo pai, um ditador famigerado que não conheceu e pretende visitar no túmulo, manifesta uma obstinada mania de decifrar línguas que não sabe, como se, em sua incansável tarefa analógica, ele pudesse aperfeiçoar a faculdade de se autoconhecer e, descobrir, afinal, porque faz tão forte empenho no projeto que tanto o incomoda.

Por sua vez, “Corpo” apresenta um neurótico obsessivo em sua preocupação em disfarçar o nervosismo e a insegurança na visita a uma doente mental. O detalhe escolhido, como possível despiste do

desconforto, chega a ser risível pela desproporção: um relógio de bolso o deixaria mais controlado.

Sobretudo “Dos nervos”, ao configurar o monólogo interior de uma professora universitária prestes a entrar numa crise de psicose, manifesta mais pontos de contato com a construção do romance de 2009. Por conta do desfile de obsessões renitentes, amiúde resolvidas por frases em anacoluto, a personagem vivencia em cores bem fortes uma espécie de desamparo também característica do protagonista Paulo, o “samurai chinês” (LÍSIAS, 2009, p. 223), com frequência à beira de um ataque de nervos.

Assim, a tibieza do narrador, concretizando o humorismo do ponto de vista, ocasiona a indeterminação e a ambivalência do conjunto, altamente compatível com o estilo minimalista, em sua reciprocidade entre a redundância e o silêncio. A dissonância entre a aparência geral de sátira do trecho e o vínculo inusitado entre o leitor e Paulo — o protagonista da grande mascarada em que todos se veem envolvidos, com ou sem consciência, — não apenas desloca o diapasão unidirecional da comicidade inerente à crítica dos costumes, como imprime uma dicção francamente pirandelliana a este mundo posto “em mangas de camisa”, pelas lentes do humorista, segundo o teatrólogo:

O humorista não reconhece heróis; ou melhor, deixa que os outros os representem; ele, por seu turno, sabe o que é a lenda e como se forma, o que é a história e como se forma: composições todas elas, mais ou menos ideais, e talvez tanto mais ideais quanto mais pretensões de realidade mostram;

O mundo, se não propriamente nu, ele o vê, por assim dizer, em mangas de camisa: em mangas de camisa o rei, que vos causa tão bela impressão quando a gente o vê composto na majestade de um trono com o cetro e a coroa e o manto de púrpura e de arminho (PIRANDELLO, 1999, p. 175).

O mundo do *Assim é se lhe parece* inerente ao dramaturgo se instaura, desta maneira, no universo globalizado em que circulam Paulo e seus comparsas, onde a incongruência e o absurdo são moedas correntes, apesar da forma meticulosa das descrições, da aparente objetividade do relato e da estereotipia das circunstâncias. A economia de meios inerente ao minimalismo do estilo, despido de linguagem figurada e vazado num tom não emotivo, combinada à prolixidade da narrativa e ao alentado volume do relato, agenciam o implausível de uma encenação capaz de transformar aos olhos públicos uma casa de prostitutas em firma de consultoria. Assim o efeito-câmera da voz narrativa organiza o grotesco das situações em que mulheres vítimas de clitorectomia se transformam em objetos disputados de desejo e a disciplina autista do protagonista inseguro constitui a fonte da ficção corrompida e compartilhada de maneira quase unânime.

A incorporação do embuste do protagonista pela dicção narrativa não só fabrica a desmedida metódica do estilo — com o desarranjo espacial do Sudão que é China, de uma China confundida com o Japão e de sudaneses que viram “gueixas chinesas” ou ainda “samurais” — como também engendra uma deriva enigmática na recepção, capaz de forçar o leitor à benevolência com o protagonista impostor, apesar da explícita artificialidade e da tagarelice do relato, eivado de clichês e tautologias.

Nesse sentido, a serialização das características por meio da repetição/variação dos nomes e atributos dos personagens, segundo as circunstâncias e diferentes situações vividas por eles, além de tipificá-los, numa operação simplificadora, cria um padrão tautológico e previsível, de efeito francamente cômico e desumanizador.

Assim, por exemplo, na chegada de Paulo ao Sudão, todos os personagens masculinos são chamados de Omar Hasan Ahmad al-Bashir e todas as massagistas têm o nome de Salma. Na volta ao Brasil, os dois sudaneses-“samurais”, do grupo que sequestrou Paulo e o obrigou a viajar com eles, passaram a chamar-se Lin San San e Lin San Sin (LÍSIAS, 2009, p. 249). Por sua vez, as três sudanesas-“gueixas”, também imigrantes, passaram a atender, respectivamente, como Liu Xan, Liu Xin e Liu Xun (p. 252). O dispositivo serializado dos nomes, isto é, sua repetição e variação, se estende às frases no desdobramento de paráfrases e de atributos sobre os personagens, incansavelmente retomados e diferidos. Assim, como já exemplificamos, ocorre com a dor itinerante de Paulo, e igualmente com os seus outros objetos de atenção constante: o exemplo de Fernando Henrique Cardoso e as anotações para o *Livro dos Mandarins*.

O caso das anotações sobre o livro, espécie de manual de instruções para a formação do executivo exemplar, é central para a compreensão estrutural do romance como uma operação de *mise en abîme*, disposta em torno da tautologia como núcleo. Aqui a compleição minimalista do romance encontra sua pedra de toque. A preferência pela ordem direta e pela parataxe, numa tendência à permanente presentificação das expectativas e comportamentos, aliada ao perfil plano dos personagens harmonizam-se com a retórica de autoajuda empresarial, disposta numa chave de obviedades e tolices.

A formulação insistente de dicas e conselhos intransitivos, banais e previsíveis compõe uma estética do tédio, que coloca o leitor entre o riso e o cansaço, pela meticulosa e interminável sucessão de bobagens:

A mulher Paula, inclusive, escreveu no perfil psicológico que o Paul tinha solicitado, e que só ele vai ler, que uma das fontes dos excelentes resultados que o homem Paulo sempre alcança é o ânimo que tem para enfrentar desafios e aprender. Estar sempre disposto a enfrentar novos desafios e a aprender será, portanto, uma dica do livro do homem Paulo (LÍSIAS, 2009, p. 32).

Se você não está recebendo o salário que julga merecer, é porque tem problemas com seu networking. Assim, estude as razões que fazem os superiores não enxergarem o seu trabalho. Se for benéfico, o entrave possivelmente reside no trânsito até o pessoal que comanda a instituição. Dê um jeito para estreitar seu networking com quem tem o poder de reconhecê-lo (121).

Em uma passagem do livro que vai escrever quando estiver de volta ao Brasil, Belé porra nenhuma lembrará que todo bom executivo deve saber enxergar uma possibilidade de lucro mesmo quando ela estiver ainda muito distante (p. 161). Você deve estar preparado para analisar o terreno, calcular as variantes e então agir segundo as metas estabelecidas. A propósito, esse será outro conceito que seu malandrinho pretende desenvolver no livro dos mandarins (p. 236).

Georges Didi-Huberman, ao debruçar-se sobre o Minimalismo, no seu ensaio *Lo que vemos, lo que nos mira*, examina os escritos teóricos de Donald Judd e Robert Morris para caracterizar o investimento na tautologia inerente ao movimento, como privação de toda imaginação de tempo e de “todo elemento de crença” do observador na contemplação dos “puros e simples volumes” dos objetos que produziam. A exigência do “não querer ver outra coisa além do que se vê” seria então a busca de uma esterilidade despojada de qualquer encanto, inerente ao processo de destruição requerido desde Marcel Duchamp, para convergir numa arte com um “mínimo conteúdo de arte”, segundo Richard Wollheim (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 27-28). A nudez do objeto, na recusa a qualquer tipo de aura, busca, nas palavras de Judd, realizar um espaço literal, sem frestas para o iconografismo da escultura tradicional ou o ilusionismo inveterado da pintura, inclusive modernista (JUDD, apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 30).

A simplicidade do objeto reduzido à visibilidade de sua forma, sem mistérios, se propõe a realizar o “sonho visual da coisa mesma”, refratária à passagem do tempo, e unicamente submetida à variação lógica e/ou tautológica do processo serial, em que “o mesmo equivale invariavelmente ao mesmo” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 32). Essa aversão aos jogos de significação ou à possibilidade da imaginação pretende empreender uma crítica antiexpressionista da interioridade e “eliminar todo antropomorfismo” em nome da “imperativa especificidade do objeto” (p. 34).

A abolição de qualquer sombra de presença em outra parte, ao voltar-se contra “toda obra de arte ligada em maior ou menor grau ao mundo da crença” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 35), será considerada por Michael Fried como de natureza fundamentalmente ide-

ológica (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 45), um tipo de empresa de palavras, sobretudo. Em seu ensaio “Art and Objecthood”, o crítico visa denunciar o paradoxo dos objetos minimalistas, pela tensão que criam entre a “literalidade geométrica de volumes sem equívocos” e “sua irresistível vocação para uma presença obtida mediante um jogo”, responsável por sua natureza antropomórfica (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 42). Nesse sentido, ao basear-se na conjugação da presença com o antropomorfismo, Fried chega a apontar a teatralidade do Minimalismo, como “uma forma de fazer discursos discutíveis se aplicarem a obras resistentes por natureza à refutação lógica” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 41).

Essa consideração da natureza teatral da estética minimalista pode nos servir para caracterizar o investimento de Lísias no seu romance. Ao adotar ambigualmente o ponto de vista do protagonista Paulo, em sua cínica encenação de tomar o Sudão por China e de transfigurar personagens e atributos, única e exclusivamente pelo fechamento insistente da linguagem sobre eles, o escritor cria um personagem capaz de transformar absurdas tautologias em crença compartilhada pela maioria.

A estrutura tautológica da narrativa preside a organização do discurso, a retórica do aconselhamento corporativo e todos os planos do obstinado protagonista e nessa linha se estende ao público-alvo da empresa de consultoria e é aceita sem hesitações por todos os integrantes da farsa:

A Confucius é uma consultoria que traz ao Brasil, pela primeira vez, os valores com que a moderna China tem enfrentado o mundo contemporâneo, casando-os com as ideias do

sociólogo e ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. [...] Uma das maiores qualidades dos chineses é a tolerância. A Confúcius, portanto, não poderia deixar de ouvir as críticas dos clientes e tentar se ajustar aos anseios deles. Mesmo com apenas três quartos funcionando, Liu Xen já começou a trabalhar. Assim, as gueixas podem descansar um pouco enquanto se revezam. Não é que o delegado Paulo [...] achou a massagem dela ruim. Claro, a garota não tem porra nenhuma de gueixa, mas não é esse o problema. Acontece que os colegas que já tinham vindo aqui me disseram que as meninas têm algo muito diferente na e essa que me atendeu, olha não estou dizendo que foi ruim, mas a dela é igual a qualquer outra. Nem o torto e nem o resto do pessoal da Confúcius tinham lembrado que Liu Xen não é mutilada (LÍSIAS, 2009, p. 315).

A perspectiva exótica da mutilação das sudanesas pela clitorectomia constitui, como se constata, o diferencial que torna as mulheres, sudanesas ou mesmo a brasileira, capazes de serem consumidas como “gueixas chinesas”.

O caráter paradoxal do humorismo pirandelliano, em seu ceticismo analítico capaz de sorrir e fazer sorrir melancolicamente, assim como a escrita pobre, repetitiva e serial, é também encontrado na obra de André Sant’Anna, que aqui será aludida, por seu romance de 2006, *O paraíso é bem bacana*, igualmente caracterizado pelo minimalismo enfadonho ou prolixo, segundo a terminologia de Leypoldt.

Trata-se de uma ficção alucinada e repetitiva em que Mané, um desvalido do interior de São Paulo, espécie pós-moderna de Maca-

béa – a personagem de Clarice Lispector – por talento especial e trapaças da sorte, termina em Berlim jogando futebol. Uma vez convertido ao Islamismo, comete um atentado terrorista, como homem bomba, no qual não atinge ninguém, só por acreditar nas setenta e duas virgens do paraíso de Alá.

Mané é o subalterno abjeto, cuja tentativa de suicídio não é entendida por ninguém. Certamente por isso, ele só aparece em coma, em delírios orgiásticos, vazados num português paupérrimo e estropiado, totalmente tomado pelos clichês da *pulp fiction* e da comunicação de massa.

Também neste romance, o narrador absorve as falas dos personagens e a elas se cola, num talentoso mimetismo. Trata-se de uma ficção caleidoscópica, na qual os mais diferentes personagens, direta ou indiretamente ligados a Mané, dão o seu depoimento sobre o ex-jogador e o desastrado atentado, numa linguagem descuidada e, em geral, vulgar. A platitude mental, moral e cultural do meio e dos agentes constitui a tônica do relato, a começar pelo narrador, que reúne e articula os fragmentos, também numa língua menor, contundida pelo clichê e sustentada por vícios de expressão e palavras chulas.

O caráter fortemente dramático da narrativa, disposta como uma espécie de painel de falas performáticas, integrado pelo próprio narrador, não só se apoia numa intensiva oralidade, e na natureza subdesenvolvida do jargão de cada personagem, como também, pela pobreza geral da linguagem, instaura uma produtiva ambiguidade do foco narrativo diante do que apresenta.

Em ambos os romances, o estilo desqualificado não impede o leitor de certa simpatia pela natureza esdrúxula do personagem prin-

cipal, talvez porque a materialidade do modo narrativo engendre o teatro de um mundo eticamente condenável, sem moralismos de tom ou retórica engajada. Nesse sentido, o absurdo do efeito geral mantém-se e equilibra a relativização humorística da visão de mundo como antídoto a qualquer vestígio de dogmatismo.

Trata-se de uma estética da banalidade e do tédio capaz de oscilar na difícil mediação entre cinismo e criticismo, em favor de uma ótica reflexiva sobre a vida e de uma prática ético-literária.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães, 1960.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

LEYPOLDT, Günter. *Casual Silences: The Poetics of Minimal Realism from Raymond Carver and the New Yorker School to Bret Easton Ellis*. Trier, WVT Wissenschaftlicher: Trier, 2001.

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

LÍSIAS, Ricardo. *Anna O. e outras histórias*. Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Globo, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SANT'ANNA, André. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em 7 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013