



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 21 - dezembro de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i21p92-108>

**Os escritores que não queriam inventar
Writers who did not want to invent**

Camilo Gomide Cavalcanti Silva*

RESUMO

Existe em determinada vertente da literatura contemporânea um desejo manifesto por relatos que se aproximem do real e se distanciem de fórmulas e artifícios tradicionais da ficção. Dentro dessa tendência, as autoficções surgem como uma possibilidade de expressão legítima da realidade e de certa noção de verdade. Essa perspectiva vai de encontro a um amplo entendimento, consolidado em diferentes frentes das ciências, de que é impossível a um sujeito expressar algo como a verdade dos fatos. Mesmo assim, o testemunho aparece na literatura como uma fonte de sinceridade. Este artigo analisa como essa questão é desenvolvida nas obras de dois escritores, o brasileiro Julián Fuks, em *A resistência*, e o norueguês Karl Ove Knausgård, em *Minha luta*; que partem do desconforto com a fabulação e o compromisso com a realidade para a criação de um romance. De formas diversas, ambos derivam efeitos de autenticidade a partir do desmascaramento do próprio discurso.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; Real; Sinceridade; Julián Fuks; Karl Ove Knausgård

ABSTRACT

There is in a certain kind of contemporary literature a manifest desire for stories that approach reality and distance themselves from traditional formulas of fiction. Within this trend, autofictions emerge as a possibility of a legitimate expression of reality and a notion of truth. This perspective contradicts a broad understanding, consolidated on different fronts of science, that it is impossible for a subject to express something as the truth of facts. Even so, testimony appears in literature as a source of sincerity. This article analyses how this issue is developed in the works of two writers, the Brazilian author Julián Fuks, and his *A resistência*, and the Norwegian author Karl Ove Knausgård, and his *My struggle*; they start from the discomfort with invention and the commitment to reality in order to create a novel. In different ways, both derive effects of authenticity from unmasking their own discourse.

KEYWORDS: Autofiction; Real; Sincerity; Julián Fuks; Karl Ove Knausgård

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – camilo.gomide@gmail.com

Contra a invenção

Em certo momento da vida, um escritor se cansa de escrever, sente que a ficção é uma mentira inútil e se vê em um impasse: como continuar a fazer romances se a forma ficcional lhe parece frívola? Esse autor se vê impelido a produzir uma obra que afete a realidade e que resgate um sentido de verdade perdido em um mundo fragmentado, saturado de imagens e de notícias falsas e de relatos superficiais que, supostamente, retratam a vida como ela é.

Existe em nossa época um grande interesse por histórias reais e autobiográficas. Se, por um lado, sobram criações fantasiosas (ficções científicas, distopias, fantasias medievais), por outro, são muitas as produções fundamentadas na premissa de mostrar a realidade. No mercado cinematográfico, essa inclinação se expressa em montagens de episódios históricos, assim como em cinebiografias; na internet, na profusão de blogs e canais autorais; na televisão, na verdadeira obsessão por *reality shows*, programas de auditório e coberturas jornalísticas em tempo real; no mercado editorial, na edição de biografias, diários, autobiografias, autoficções e, é claro, autoajudas, todos campeões de vendas.

Essa demanda pelo real seria, de acordo com Schøllhammer (2009, p. 56), uma característica determinante do pano de fundo midiático da atualidade cujo alcance chega até a literatura, digamos assim, séria. O problema do escritor contemporâneo, que se pretende realista, diz Schøllhammer (p. 56), é encontrar um modo de abordar a realidade que se diferencie do pastiche oferecido em série pela grande mídia e privilegie o “[...] efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa.” (p. 57).

Esse escritor parece ter duas grandes preocupações. Mais do que narrar uma história verídica, ele busca desmascarar retratos simplificadores da realidade e revelar a face real desses simulacros. Por outro lado, essa denúncia contra o falseamento do real está comprometida com o próprio estatuto da ficção: está no interior do romance e quer, ao mesmo tempo que o nega, reafirmá-lo.

Os romances que analisamos neste artigo, *A resistência* (2015), do brasileiro Julián Fuks, e *Minha luta* (2009-2011), do norueguês Karl Ove Knausgård, assumem esse desafio de uma perspectiva problemática: o da escrita autobiográfica. A possibilidade de uma expressão cristalina de si já é fortemente questionada, pelo menos, desde o século XVIII, por Rousseau, em suas *Confissões*, e caiu definitivamente por terra com os estudos do inconsciente a partir de Freud. Mesmo assim, desde os anos

1970, existe uma retomada da legitimidade do sujeito autobiográfico que culminou no surgimento e na popularização da autoficção.

Sebastián, o narrador de *A resistência*, é um escritor que tenta narrar a vida de seu irmão mais velho, adotado por seus pais, militantes argentinos de esquerda, em plena ditadura. A história de seus familiares, entretanto, parece-lhe inenarrável. Sebastián alega um apego enorme à veracidade dos fatos e se sente desautorizado a contar aquilo que ele não viveu, a dar voz aos outros, a inventar. Embora em *A resistência* o nome do autor e do narrador não coincidam, contrariando uma espécie de regra de ouro de classificação da autoficção, Fuks faz questão de afirmar publicamente que a obra é autobiográfica e a história do livro é a de sua família.

Em um artigo escrito para o livro *Ficcionalis 2*, publicado no site do *Suplemento Pernambuco* (s.d.), Fuks fala sobre o processo de criação do romance e revela que buscou na própria vida uma espécie de verdade e de conexão com a realidade, que pudesse lhe servir como base em um contexto de crise criativa:

Não sei se tive sonhos intranquilos, sei que um dia acordei convertido num ser improvável, um ser inverossímil: um escritor sem nenhuma criatividade, um escritor acometido por uma profunda incapacidade de inventar. Algo em meu rosto refletido no espelho revelava que aquela mente era pura prostração e inaniade, tornara-se infértil, e nem com muito esforço do pensar se criariam nela figuras tangíveis, cenas improváveis, imagens incríveis, tramas engenhosas. Quando deixei de me inquietar com o espelho e me sentei à escrivaninha, porque era tempo de trabalhar, o que me restava, percebi com aflição, era matéria bastante esqualida, resquícios indigentes da realidade, vagas noções de acontecimentos passados, a cada dia mais inacessíveis, mais inassimiláveis, lembranças ou retalhos de lembranças que eu sabia nada confiáveis. [...] Por uma necessidade de continuar a escrever, talvez, ou por um senso de responsabilidade, acreditei ter encontrado alguma verdade na minha própria vida, na minha própria história. Minto, perdão: acreditei ter encontrado alguma verdade na vida de um ser que me era muito próximo, na vida do meu irmão. (FUKS, s.d).

Minha luta é uma série escancaradamente autobiográfica de seis volumes (no Brasil, foram publicados cinco, até o momento). É o primeiro trabalho autoficcional de Knausgård, cujo livro anterior, *En tid for alt* (“Um tempo para todas as coisas”¹), de 2004, tem como tema os anjos. Assim como Fuks, Knausgård decide escrever sobre a própria vida porque sente um esgotamento da ficção.

¹ Tradução livre; ainda sem edição em português.

Eu lia e pensava, isso tudo foi inventado. Talvez fosse porque estivéssemos completamente rodeados por ficções e narrativas. Aquilo tinha inflacionado. Não importava para onde olhássemos, sempre encontrávamos ficção. Todos esses milhões de livros pocket, livros em capa dura, filmes em DVD e séries de televisão, tudo dizia respeito a pessoas inventadas num mundo verossímil, mas também inventado. E as notícias do jornal e as notícias da televisão e as notícias do rádio tinham exatamente o mesmo formato, os documentários tinham o mesmo formato, também eram narrativas, e assim não fazia diferença nenhuma se a narrativa que contavam tivesse acontecido de verdade ou não. Havia uma crise, eu sentia em cada parte do meu corpo, algo saturado, como banha de porco, se espalhava em nossa consciência, porque o cerne de toda essa ficção, verdadeiro ou não, era a semelhança, e o fato de que a distância mantida em relação à realidade era constante. Ou seja, a consciência via sempre o mesmo. E esse mesmo, que era o mundo, estava sendo produzido em série. (KNAUSGÅRD, 2014, p. 556).

O primeiro livro da série, *A morte do pai*, é o resultado de 10 anos de tentativas de ficcionalizar a relação do escritor com o pai, morto em 1998, vítima de um ataque cardíaco. Na época, Knausgård tinha 29 anos e trabalhava na edição de seu primeiro romance. Durante os cinco anos que se seguiram, ele tentou escrever sobre o episódio, mas não se satisfazia com o resultado: a própria história, ficcionalizada, não lhe parecia uma ficção convincente.

Eu não acreditava no que eu estava escrevendo enquanto tentava contar minha história em forma de romance. Eu não queria escrever sobre o relacionamento de um pai e de um filho, eu queria escrever sobre o meu pai e eu. Eu não queria escrever sobre uma casa onde um homem viveu com sua mãe idosa, como se fosse uma variação de *Fantasma*, de Ibsen, mas sobre aquela casa em particular e a realidade concreta que existiu ali. (KNAUSGÅRD, 2016)².

Somente ao assumir a identidade de seu narrador e não mais tentar ficcionalizar a própria experiência, o autor encontrou a forma para contar aquela história. Ao lançar mão da escrita autobiográfica, Knausgård sentiu-se livre, mas, ao mesmo tempo, impelido a expressar sua verdadeira opinião sobre as coisas. Não lhe parecia possível se esconder atrás de um narrador com o mesmo nome que o seu (KNAUSGÅRD, 2016).

² “I didn’t believe in what I myself was writing all the while I was trying to tell my story in the form of a novel. I didn’t want to write about the relationship between a father and a son, I wanted to write about my dad and me. I didn’t want to write about a house where a man lived with his aged mother, like some variation on Ibsen’s *Ghosts*, but about that particular house and the concrete reality that existed inside it.” Tradução minha.

1 O eu imaginário

O termo autoficção surge como tentativa de definição de uma prática que, desde o início, já se reconhecia híbrida de realidade e ficção. A expressão, empregada pela primeira vez na quarta capa de *Fils* (Filho), do escritor e crítico francês Serge Doubrovsky, em 1977, define a obra como a história verídica da vida de seu autor narrada de modo literário. Nas palavras de seu criador: “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo.” (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2016, p. 35).

O entendimento do caráter imaginário do relato autobiográfico fica ainda mais claro para Doubrovsky ao longo dos anos. Se, em um primeiro momento, ele parte do princípio de que a matéria-prima de seus romances são fatos reais, em um estudo sobre autobiografias, 40 anos depois de *Fils*, ele argumenta que aqueles episódios só existiram no campo do discurso.

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Doubrovsky, a essa altura, reflete exatamente sobre a transformação epistemológica em relação ao entendimento do sujeito que decorre da psicanálise.

Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. [...] reinventamos nossa vida quando a rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida. (DOUBROVSKY, 2014, p. 122-124).

Não são poucas as divergências teóricas nos estudos sobre a autoficção, mas a percepção da natureza fictícia do relato autoficcional é predominante. O que poderia, então, sustentar projetos literários como os de Fuks e de Knausgård, que se negam a inventar, mas buscam a realidade no relato de si, cuja fonte é sabidamente irreal?

Parte dessa resposta pode ser atribuída a uma transformação profunda nos campos da sociologia e dos estudos culturais que teve início na segunda metade do século XX. Beatriz Sarlo (2007) defende que, se os anos 1960 foram marcados pelo desaparecimento do sujeito, nos anos 1970 e 1980 experimentamos uma “guinada subjetiva”. Nessa época, os estudos da memória coletiva reivindicaram ao relato de vítimas de experiências traumáticas (como o Holocausto) o direito de servir como prova fiável. Em situações como a *Shoah*, o testemunho era uma evidência fundamental – quando não a única – para se entender o que aconteceu. Dessa forma, argumenta Sarlo, o sujeito recupera o espaço que lhe havia sido tomado pelas estruturas na década de 1960 (FAEDRICH, 2016, p. 34). Mesmo reconhecendo o papel decisivo do testemunho, Sarlo ratifica as críticas da subjetividade e da representação:

Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara. (SARLO *apud* FAEDRICH, 2016, p. 35).

O que também parece ter sido devolvido ao sujeito nesse ponto é a possibilidade de transmitir alguma verdade sobre a própria experiência.

2 Sinceridade, verdade e realidade

O desejo manifesto por uma expressão verdadeira, por elucidar os movimentos do próprio caráter, está na gênese da escrita de si, tradição à qual pertence a autoficção. Como demonstra Foucault (2004), desde sua origem, na Antiguidade Grega, a prática está associada à busca de um sujeito por autoconhecimento, a fim de se tornar um cidadão ético; verdade e sinceridade sempre foram valores fundamentais para esse exercício.

Um caminho possível para a autoficção que pretende recuperar essa legitimidade do eu recusada no contexto atual é resgatar a noção de franqueza da escrita de si formulada por Foucault (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 28-9).

A pergunta que precisa ser colocada é se a literatura não é exatamente o lugar para uma demanda mais radical de verdade. É claro que não introduzimos aqui uma noção ingênua de “verdade”; exigimos, entretanto, que o testemunho assuma aquilo que Foucault em seus últimos cursos discutiu a respeito da noção de parresía – franqueza, sinceridade –, falar a verdade mesmo pondo em risco a própria vida. A verdade não se refere à ontologia da palavra, mas à sinceridade empática do sujeito que é performativa como escrita de si, não em função de uma liberdade ficcional de reencenação autobiográfica como em obras de Sophie Calle ou, de outra maneira, em Cindy Sherman, mas como uma aposta arriscada que traz consequências palpáveis. (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 28-9).

A autenticidade de um autor autoficcional deriva, segundo essa lógica, do compromisso que ele firma com o leitor de que aquele que enuncia no texto coincide com o sujeito por trás da escrita.

Se distinguimos o sujeito da enunciação do sujeito gramatical do enunciado, ou o autor do narrador, Foucault introduz a categoria de enunciandum – “enunciando” –, que se refere à crença ou à opinião do falante. O que interessa no estudo dessa noção em Foucault, que vem do domínio do Biós, isto é, da experiência de vida do sujeito, é que na parresía o falante sublinha o fato de que ele é, ao mesmo tempo, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciando, – que ele mesmo é da opinião a que se refere. Ser sincero significa dizer: eu sou quem pensa isto ou aquilo, e mais, estou disposto a correr o risco implícito nessa verdade – que é minha –, mesmo colocando minha própria vida em jogo. (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 29).

Em um contexto social como o nosso, caracterizado por uma sede midiática geral por realidade e pelo interesse público sobre o que é privado, inclusive sobre a figura do escritor, o autor ressuscita na literatura e ocupa o centro do debate (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 22). Nesse cenário, a separação entre vida e arte deixa de fazer sentido e a literatura autobiográfica ganha uma dimensão ética. A autoficção que se pretende firmar como uma estética da existência, portanto, precisaria assumir essa sinceridade radical como seu principal valor:

A dimensão ética aparece no contemporâneo pelo valor singular que o sujeito de enunciação, o autor, dá à realidade expressada e como ele

ou ela aparece através dela. O efeito de realidade, seu “realismo”, depende assim deste laço e a força e o eventual interesse de sua autoficção enquanto estética da existência também. Se o relato autobiográfico quer ganhar alguma relevância, diante da frivolidade generalizada do culto à celebridade, e se a literatura ainda pretende assumir um papel crítico de “fala livre”, é preciso submeter-se a esse crivo, explicitado de maneira exemplar por Michel Leiris: “Rejeitar toda fabulação e só admitir como materiais fatos verídicos (e não apenas fatos verossímeis, como no romance clássico), nada senão esses fatos e todos esses fatos, era a regra que escolhera. Um caminho nesse sentido já fora aberto pelo Nadja de André Breton, mas eu sonhava sobretudo retomar por minha conta, tanto quanto se pudesse fazer, o projeto inspirado a Baudelaire por uma passagem da *Marginália* de Edgar Allan Poe: pôr seu coração a nu, escrever um livro sobre si mesmo em que a preocupação com a sinceridade fosse levada a tal ponto que, sob as frases do autor, o papel se enrugaria e arderia a cada toque de pena de fogo”. (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 30).

Há ainda, ao meu ver, uma terceira característica presente nas autoficções de Fuks e de Knausgård que intensifica seus efeitos de realidade e de sinceridade, uma concepção que se alinha com a definição de real proposta por Alain Badiou (2017). Para Badiou, o real é visto hoje como uma imposição, um fato concreto, irreduzível ao nosso pensamento e abstrações, algo do qual não se pode fugir. O real, nos dias de hoje, seria “[...] as realidades da economia do mundo, a inércia das relações sociais, o sofrimento das existências concretas, o veredicto dos mercados financeiros [...]”. (BADIOU, 2017, p. 9).

No entanto, para o filósofo francês, esse real é, também, um discurso e, como tal, não dá conta de abarcar a totalidade da existência. Por mais que estejamos submetidos a essa doutrina é possível pensá-la como um semblante da realidade, tal qual as imagens projetadas na parede da caverna de Platão (BADIOU, 2017, p. 12). Não se trata de negar toda concretude objetiva de qualquer ciência, mas, sim, de admitir sua falibilidade, seu caráter impositivo, e de criar a possibilidade de emancipação de qualquer ideologia que se impõe.

O real para Badiou é algo que assombra o semblante, é uma assombração que expõe a ruína dessa falsa figura. É no colapso dessa fachada que o real se manifesta (BADIOU, 2017, p. 22).

O real – como a filosofia segundo Descartes – avança mascarado. Logo, é preciso desmascará-lo. Mas vocês estão vendo que é preciso desmascará-lo ao mesmo tempo que se leva em conta o real da própria máscara. [...] Dessa forma, *o real seria sempre algo que a gente*

desmascara, algo cuja máscara a gente arranca, o que quer dizer que seria sempre no ponto do semblante que haveria uma chance de encontrar o real, uma vez que é preciso também que haja um real do próprio semblante: que haja uma máscara, que ela seja uma máscara real. [...] E assim chegamos à conclusão um tanto singular de que, em definitivo, *todo e qualquer acesso ao real [...] sempre se dá quando uma máscara é arrancada, ato que, entretanto, se institui ativamente a distinção entre o real e o semblante, deve assumir também que existe um real do semblante, que há um real da máscara*. (BADIOU, 2017, p. 23-24; grifos meus).

3 A estética do desmascaramento

Se, por um lado, o narrador de *A resistência* sente-se responsável por contar a verdade sobre o passado da família, por outro, ele está ciente da fragilidade dessa noção. Sebastián se recusa a inventar, mas sabe que qualquer narrativa carrega, invariavelmente, sua dose de invenção. O que lhe resta é trabalhar sobre os fragmentos da memória (dele e de seus familiares) e montar com esses cacos alguma peça. Mas as lembranças são matéria frágil e duvidosa e, dessa forma, a única maneira de encontrar alguma verdade nesse relato é questionando-o abertamente o tempo todo e expondo sua operação. Toda a narrativa é marcada por essa dialética, pela exposição de suas contradições e paradoxos; toda afirmação do narrador contém em si sua própria negação.

Sebastián é tanto um narrador quanto um sujeito em crise de identidade. Ele se julga deslegitimado a contar a história fundadora de sua família por não ter sido vítima direta da perseguição sofrida pelos pais, mas, ao mesmo tempo, ele sente que essa violência o impactou profundamente. “Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo” (FUKS, 2015, p. 95), lamenta-se Sebastián, que se vê preso entre “[...] um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular.” (FUKS, 2015, p. 95). Apesar da descrença do narrador, desse movimento, aparentemente antinarrativo, nasce uma narrativa (possível) da história de sua família, história, esta, que também é sua.

Em seu exame dos episódios familiares, o narrador tenta se ater, criteriosamente, aos fatos, às provas objetivas do passado que revelariam a verdade sobre o presente. Mas, quanto mais ele esquadrinha o que se toma por real, mais se descobre sua face

fantasmal. É o que acontece, por exemplo, quando Sebastián analisa fotografias da infância do irmão.

A foto não diz o que eu quero que diga, a foto não diz nada. A foto é apenas seu rosto brando no centro de uma varanda sombreada, os olhos que me contemplam através das lentes do fotógrafo, aqueles olhos tão claros, os cabelos mais lisos do que eu teria imaginado – sua beleza de criança que talvez eu invejasse. Sua cabeça pende para o lado como se ele indagasse algo, mas sei que essa indagação não me cabe fabricar. (FUKS, 2015, p. 24).

Há uma série de evidências concretas que comprovam a veracidade de muitas das histórias que compõem a história da família de Sebastián. Da ameaça da ditadura militar argentina, resta como testemunho a estátua de Buda, cujos pés e braços foram quebrados em uma devassa no consultório do pai quando este não estava. Décadas depois do incidente, a estatueta, uma das poucas coisas que se salvou na ocasião, os acompanhou em diferentes casas. Antes apoio de livros, “[...] era agora simples pedra inválida, mas mantinha o amplo sorriso que lhe era peculiar [...]” (FUKS, 2015, p. 54), um símbolo, talvez, da pacífica resistência dos pais que, em um dado momento, deixou de flertar com a luta armada e passou a ser intelectual.

Da violência real dos militares, o tornozelo “inchado, vermelho, deformado” de Valentín Barembliitt, colega da psiquiatria da mãe de Sebastián, é uma prova contundente. “Fizeram isso enquanto perguntavam sobre você [...]” (FUKS, 2015, p. 84), revela o amigo à mãe, anos depois, em um jantar, na presença do narrador.

São marcas indelévels do passado que o narrador tenta acessar. Elas estão diante dele, são palpáveis, mas sobre seus significados ele só pode especular. Talvez, o exemplo mais emblemático desse dilema seja a cicatriz no peito do irmão, resultado de uma cirurgia para tratar a “estenose pilórica”, um estreitamento da abertura para o intestino que bloqueava a passagem do leite e provocava vômitos violentos. O significado dessa marca para o narrador é profundo. Para Sebastián, a recusa do irmão ao leite, que não era o materno, mas, servido por um bico de plástico, era um sintoma da dor que ele nunca soube expressar de seu não pertencimento àquela família.

Se algum dia não restasse rosto ao meu irmão, eu poderia reconhecê-lo pela marca que a cirurgia deixou, eu saberia muito bem que aquele irmão é o meu. Tantas vezes vi a cicatriz em seu peito, cicatriz muito maior do que precisaria ser, reforçada pelos anos que deveriam tê-la desfeito, que reduziriam a memória do corte a um traço bastante

discreto. Toda cicatriz é signo?, eu me pergunto sem querer. Toda cicatriz grita, ou é apenas memória de um grito, um grito calado no tempo? Tantas vezes a vi, tão fácil a reconhecê-lo, mas não sei dizer o que grita, ou o que cala, aquela cicatriz. (FUKS, 2015, p. 68).

Mas é também no impalpável que a realidade deixa suas marcas mais profundas. Há ausências que se materializam, mesmo sem deixar rastros, como Marta Brea, amiga e colega da mãe do narrador, retirada brutalmente no meio do expediente do hospital em que ambas trabalhavam. Marta Brea é um fantasma cujo nome jamais fora esquecido, apesar de distanciada pelo tempo, a despeito da escassez de notícias e do silêncio. A cada notícia de desaparecimento, é a imagem do sequestro de Brea que assombra a mente da mãe. A ausência da amiga é uma presença palpável na vida da família: “Não conheci Marta Brea, sua ausência em mim não mora. Mas sua ausência morava em nossa casa, e sua ausência mora em círculos infinitos de outras casas ignoradas [...] Marta Brea era o nome que tinha em nossa casa o holocausto [...]” (FUKS, 2015, p. 78).

Essa ausência irrompe quando a mãe recebe, três décadas depois, a confirmação da morte da amiga. Por meio do discurso da mãe, que organiza as ruínas da memória, o narrador percebe o peso real que um fantasma pode ter:

Só quando recebeu aquela carta, trinta e quatro anos mais tarde, a carta que convertia Marta Brea em Martha María Brea, vítima do terrorismo de Estado da ditadura civil-militar, jovem psicóloga cujos restos agora identificados ratificavam seu assassinato em 1º de junho de 1977, sessenta dias depois de seu sequestro no hospital, só quando recebeu aquela carta pôde vasculhar em seu íntimo as ruínas calcificadas do episódio, pôde enfim tocá-las, movê-las, construir com o silêncio das ruínas, e com seus traços deformados, o discurso que proferiu em sua homenagem. Nas páginas desse discurso conheci a história que faltava, mas conheci também algo mais: o luto discreto que havia décadas minha mãe vivenciava, o sentido rarefeito que aquela morte incompleta instaurara em sua realidade. (FUKS, 2015, p. 78).

As histórias narradas por Sebastián ao longo do livro respondem afirmativamente a uma indagação feita por ele nas primeiras páginas: “Pode um exílio ser herdado?” (FUKS, 2015, p. 19). A narrativa também desmente a percepção do narrador de fracassar em falar sobre a adoção, sobre as crianças sequestradas pela ditadura argentina, sobre a dor dessas famílias privadas de seus filhos, dos filhos privados de seus pais e dos lares que as adotaram. Aos olhos do leitor, o relato familiar,

a história de vítimas da ditadura argentina e o livro sobre a adoção ganham corpo. Da tensão entre contar e não contar, o escritor que se diz incapaz de inventar, nunca deixou de criar um só instante e deu forma ao sofrimento transmitido de uma geração para a outra.

Em *Minha luta*, de Knausgård, a lógica do desmascaramento também parece ser a principal força por trás dos efeitos de real, mas as estratégias e implicações são outras. Ao contrário do que acontece em *A resistência*, no romance norueguês o pacto autobiográfico é estabelecido com o leitor dentro da obra: o narrador ressalta, reiteradas vezes, que aquela é a narrativa de vida de Karl Ove Knausgård e apresenta várias informações que podem ser verificadas fora do texto. Em entrevistas e eventos públicos, o escritor afirma que procurou ser o mais fiel possível a sua história.

Knausgård é um norueguês comum. Cresceu no sul da Noruega, com o irmão mais velho e os pais, que se separaram quando ele era adolescente. Tinha uma relação difícil com o pai, retratado por ele como um sujeito autoritário, duro e distante. Estudou artes e literatura na faculdade. Lançou um romance por volta dos 30 anos, outro, alguns anos depois, e, no presente da narrativa, tenta conciliar a vida em família com suas obrigações domésticas e a escrita de um novo livro.

Seu bloqueio, como assinalamos, vem da percepção de que a forma tradicional da ficção, com trama, personagens e situações explicitamente inventadas, já não dá conta da realidade. Knausgård, em suma, busca uma maneira de narrar menos artificiosa. A solução encontrada para a série é uma escrita híbrida com elementos autobiográficos, romanescos, metalinguísticos e ensaísticos.

O narrador de *Minha luta* é um escritor de meia idade chamado Karl Ove Knausgård que luta contra um bloqueio criativo enquanto passa a maior parte do tempo cuidando da casa e dos filhos e, nos raros momentos em que consegue escapar, escreve sobre seu cotidiano, seu passado, suas relações familiares e sobre o que pensa a respeito dos mais variados temas.

A tese central, que parece ter originado a série e conduz o primeiro romance, é a de que o ser humano contemporâneo perdeu completamente seu contato com o real. Na sociedade global capitalista do século XXI, somos inundados por um *tsunami* de imagens e informações e perdemos nosso elo com o mundo concreto, o mundo das coisas. Vivemos em uma realidade onde tudo é semblante e a experiência desapareceu. Estamos cada vez mais distantes dos eventos presenciais, que nos chegam mediados por

imagens e narrativas esvaziadas. Embotados, não somos mais capazes de sentir e perceber a vida, nem a morte.

Um pai e seu filho são mortos quando o pai tenta resgatar a criança da linha de tiro numa cidade qualquer do Oriente Médio, e a imagem dos dois abraçados enquanto os projéteis atravessam a carne, fazendo chacoalhar seus corpos por assim dizer, é capturada pelas câmeras, transmitida para um dos milhares de satélites em órbita na Terra, e ganha as telas de TV do mundo, de onde penetra em nossa consciência como mais uma imagem da morte ou de moribundos. Essas imagens não têm peso, profundidade, tempo ou lugar, nem têm ligação alguma com os corpos dos quais provêm. Não estão em lugar nenhum e estão em todos os lugares. A maioria delas apenas passa por nós e se vai, algumas poucas, por razões insondáveis, permanecem nos recantos obscuros do nosso cérebro. (KNAUSGÅRD, 2013, p. 11-2).

Há ecos de Walter Benjamin nas ideias de Knausgård, embora o crítico alemão nunca seja citado pelo autor. O mal-estar do escritor norueguês é o mesmo diagnosticado pelo filósofo Jorge Larrosa Bondía, que se vale de Benjamin, em “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. Bondía defende que o excesso de informações produzidos na “sociedade do espetáculo” nos afasta da experiência: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (BONDÍA, 2002, p. 21).

Knausgård busca recuperar a experiência em sua prosa por meio da narração profusa do cotidiano e de uma voz confessional. O autor é extremamente atento aos detalhes e gestos mais banais do dia a dia. Ações triviais como abrir e fechar as portas, narradas à exaustão, mimetizam o ritmo da passagem das horas e dos dias. Da mesma forma, a enumeração exagerada de objetos e coisas (naturais e artificiais) está ali para denotar não apenas o real, mas para lembrar-nos da existência física das coisas.

O que tem sido mais assinalado, tanto pela crítica quanto pelo público, em *Minha luta*, é a “honestidade brutal” desse relato. Muito desse efeito de sinceridade, certamente, emerge da exposição radical desse narrador que se identifica com o autor. Knausgård manifesta sentimentos difíceis e complexos sobre suas relações mais íntimas. A mulher, os filhos, o irmão e o pai, principalmente, são abordados de forma crua, nem sempre lisonjeira. O fato de o narrador tratar a si próprio com a mesma mordacidade, ao admitir suas fraquezas e vilezas, intensifica ainda mais essa impressão.

São opiniões que na boca de um personagem já teriam impacto suficiente, mas ganham outra dimensão com o pacto autobiográfico.

4 Cruzamentos e desvios de *A resistência* e *Minha Luta*

Os narradores de *Minha luta* e de *A resistência* demonstram ter plena consciência da complexidade da matéria sobre a qual estão tratando. Sabem da fluidez da identidade e da imaterialidade da memória. Mesmo assim, ambos se lançam na tentativa de passar a limpo a própria história. Na mesma direção, os autores procuram uma expressão literária mais contundente da realidade. Há diferenças fundamentais nas estratégias de cada um, a começar pelo modo de representar o real.

É preciso destacar que o realismo de autores contemporâneos como Fuks e Knausgård não é o mesmo do realismo histórico. Conforme Schøllhammer, a representação da realidade, para esses “novos realistas”, já não está mais fundamentada na ilusão referencial e na verossimilhança, mas no aspecto performático da linguagem e da expressão artística e nos efeitos afetivos e sensíveis. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53-4, 57).

A principal força propulsora dos efeitos de realidade e de sinceridade em *A resistência* é a reflexão contínua sobre a natureza impalpável da própria escrita. Sebastián, ao incorporar sistematicamente em seu relato a desconfiança do próprio discurso memorialístico, cria uma representação mais convincente da narrativa autobiográfica. Ao contrário de Knausgård, Fuks não está interessado na materialidade de suas lembranças, mas, justamente, em seu aspecto imaterial. Em outras palavras, não interessa a ele a realidade objetiva do passado, mas as ausências que se fazem presentes na vida de seus personagens, os signos que se tornam sintomas. Em *A resistência*, mais importante do que documentar a história é expor como ela afeta as pessoas em seu foro mais íntimo. Ao abordar intimamente as marcas e traumas de uma família vítima da ditadura, a obra ganha uma dimensão política coletiva, à medida que revela aquilo que, normalmente, se silencia.

No caso de Knausgård, a impressão de sinceridade vem da confissão, da ausência de ironia e da autoanálise não condescendente. Em uma época na qual narrativas elogiosas de si proliferam em redes sociais, o efeito desse autorretrato corrosivo é ainda mais contundente. O narrador de *Minha luta* se revela não apenas ao expor suas intimidades e fraquezas, mas ao falar demais. Essa escrita desenfreada, que

exibe suas marcas na falta de rebuscamento do texto e no recurso a clichês: “O tempo está escapando de mim, escorrendo entre meus dedos como areia [...]” (KNAUSGÅRD, 2013, p. 41), também reforça o efeito de autenticidade à medida que revela as muitas contradições de seu narrador.

No que diz respeito ao uso das reminiscências no relato, existe uma diferença marcante entre os dois romances. Knausgård reconhece a precariedade de sua memória, mas se apoia despreocupadamente nelas e reconstitui episódios do passado com uma riqueza inverossímil de detalhes. É um ponto fraco numa obra que se pretende realista. Dessa forma, as descrições numerosas e detalhadas de objetos comuns, a minúcia na narração de gestos triviais, que criam um ritmo muito próximo da experiência do dia a dia, acabam exercendo uma função de efeito de real mais similar à empregada no realismo clássico. Nesse sentido, ao não fazer concessões ao próprio relato, a prosa de Fuks soa um pouco mais verossímil que a do norueguês.

Outro aspecto a ser considerado é como a identidade autor/narrador é trabalhada nessas obras. Em *A resistência*, a tentativa de identificação esbarra na convicção de que toda identidade é uma máscara. Fuks quer escrever sobre a própria vida da forma mais fidedigna possível, mas, percebe-se desdobrado, se não imediatamente, no momento seguinte ao ato da escrita. Isso fica explícito no texto e é reforçado, constantemente, pelo escritor.

Knausgård, por outro lado, parece não se conformar com a impossibilidade de uma representação cristalina de si, ideia já há muito superada. Embora reconheça a ambiguidade de seu caráter, a inconstância de suas ações, o narrador de *Minha luta* parece acreditar cegamente na possibilidade de retificar essa impressão por meio da escrita. As declarações públicas do autor corroboram essa impressão. Boa parte das traduções da série trazem fotos do autor na capa, o que não acontece na edição original, nem na brasileira. Sobre essa escolha, Knausgård comentou: “É irônico: minha foto como se fosse uma marca, uma máscara, justo quando tento fazer todo o contrário.” (KNAUSGÅRD *apud* GELI, 2017, *online*).

Considerações finais

É importante pensarmos no papel que a identificação autor-narrador tem para a recepção da autoficção, principalmente quando tratamos de temas como sinceridade e realidade. Sabemos que a noção de verdade dos fatos, principalmente em um relato

pessoal, é extremamente frágil. Nossa hipótese é que alguma autenticidade só é possível a uma autoficção à medida que esse autor-narrador reconhece a fragilidade de sua memória, a ambiguidade de seu caráter e sua duplicidade.

Outra pergunta que convém ser feita é quanto esses efeitos de realidade e de sinceridade se sustentam sem o impacto imediato da associação biográfica. Dito de outra forma: qual será a relevância da associação entre autor e narrador daqui a, digamos, 100 anos? Os autores analisados neste artigo parecem nos apontar um caminho: mais importante do que o pacto autobiográfico é o gesto de tirar a máscara, por mais que se saiba que debaixo desta haverá outra.

Se, como propõe Badiou, “todo acesso ao real é também sua divisão” (2017, p. 24), é precisamente no desmascaramento que é possível vislumbrar a realidade oculta por um semblante, que é ele também, em sua nudez, o próprio real: “[...] a máscara deve ser arrancada enquanto semblante, mas, a fim de chegar ao real nu – des-mascarado –, é preciso levar em conta o fato de que a própria máscara exige que a tenhamos por real.” (BADIOU, 2017, p. 24). E, assim, seguimos inventando para contar a verdade.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BONDÍA, J. L. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. 2002. Trad. João Wanderley Geraldi. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2018.
- DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. *Criação E Crítica*, São Paulo, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 8 out. 2018.
- FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade e política*. Trad. Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos e escritos).
- FUKS, J. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *O escritor que não sabia inventar*. *Diário Oficial do Estado*, Suplemento Pernambuco, s.d. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%3%a7%3%b5es-antiores/67-bastidores/1702-o-escritor-que-n%3%a3o-sabia-inventar.html>>. Acesso em: 8 out. 2018.

GELI, C. Karl Ove: Minha luta é escrever ao mesmo tempo que viver a vida cotidiana. *El País*, 9 ago. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/27/cultura/1498586243_922187.html>. Acesso em: 8 out. 2018.

KNAUSGÅRD, K. O. *A morte do pai*: minha luta 1. Trad. Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Um outro amor*: minha luta 2. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Karl Ove Knausgaard: the shame of writing about myself. *The Guardian*, 26 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/feb/26/karl-ove-knausgaard-the-shame-of-writing-about-myself>>. Acesso em: 8 out. 2018.

SARLO, B. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

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

_____. A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea. In: OLIVEIRA; M. R. D.; PALO, M. J. (Org.). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: Educ, 2016.

Data de submissão: 13/04/2018

Data de aprovação: 23/04/2018